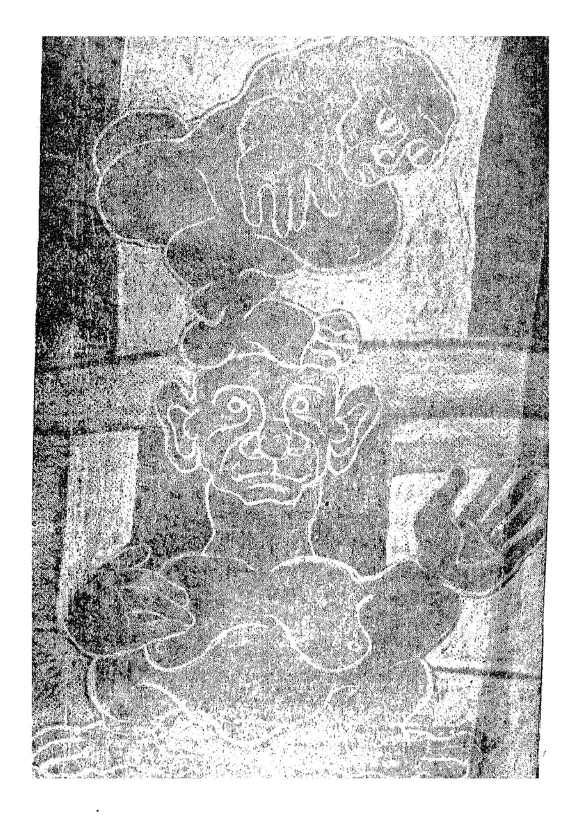


أدب ونقد

• أزمة الأدب الثورى فى الوطن العربى •

د . سيد البحراوى





حفر للفنانة ايفلين عشـم الله

فى هذا العدد

× من كتاب العدد ×

د. سيد البحراوى مدرس الادب العربى بآداب القاهرة . ناقد . من أعماله « الايقاع فى شعر السياب » .

د. حمدى السكوت استاذ بالجامعة الامريكية ، المشرف على مشروع ببليوجرافيا أعلام الادب العربى الحديث .

محمد المخزنجى قصاص من أواخر جيل الستينات ، صدرت له مجموعة « رشق السكين » . ومؤخرا « الموت يضحك » .

سعدى يوسف شاعر عراقى ، يقيم فى قبرص حاليا . من دواوينه : الاخضر بن يوسف ومشاغله ـ جدارية فائق حسن ـ مريم تأتى . ترجم « أوراق العشب » لويتمان .

أنور كامل كاتب من جيل الاربعينيات . اشتهر بكتابه « الكتاب المنبوذ » الذى صودر ، من مؤسسى جماعة « الفن والحرية » وجماعة « الخبز والحرية » فى الاربعينات .

عبده جبير قصاص مصرى . صدرت له أعمال : فارس على حصان من خشب ، تحريك القلب ، ثلاثية الشخص .

كمال خليفة (١٩٢٦ ـ ١٩٦٨) ، فنان حر ، كان مثالا ورساما ، وذا أسلوب متميز فى النحت .



لوحة الغلاف : كمال خليفة

أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب
التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

٣٦

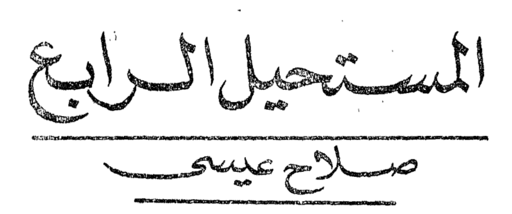
السنة الخامسة ـ فبراير ١٩٨٨

المراسلات : مجلة أدب ونقد ـ ٢٣ ش عبد الخالق ثروت ـ القاهرة ـ مصر .

الاشتراكات : (لمدة عام) : (داخل مصر) ١٢ جنيها ـ (البلاد العربية) : ٥٠ دولارا ـ (أوروبا وأمريكا) : ١٠٠ دولار او مايعادلها

افتتاحية

دعوة لحوار مفتوح حول انشاء منظمة مستقلة للادباء والكتاب والمثقفين المصريين



أخشى أن أقــول أن قضية العمل الجمعى بين المثقفين المصريين ، قــد أوشكت أن تصبح رابع المستحيلات ، بعد الغول والعنقــاء والخل الوفى ..

والتاريخ الرسمى لنزوع المثقفين المصريين ، لعمل جماعى مشترك ، ومستقل عن الاجهزة الرسمية للثقــافة ، يكشــف عن أنهــم كانوا طلائع لذلك الاحســاس العــارم بالتململ والضيق ، وذلك التوق الشديد للخروج من مظلة بطريركية الدولة ، الذى ساد معظم طبقات وشرائح وفئات المجتمع المصرى ، فى أعقــاب هزيمة ١٩٦٧ ، لذلك لم تكن صدفــة ، أن طرح المؤتمر الاول – والاخير – للادباء الشبان ، الذى عقــد بمدينة الزقازيق فى عام ١٩٦٩ ، شعار انشاء اتحاد مستقل للكتاب ، الذى دخل دهاليز الحكم – فى بداية السبعينات – ليتولاه مفصلو القوانين ومفصدارو التشريعات ، حريصين على ألا يكون اتحادا ، وألا يصبح مستقلا وألا يضم من الكتاب الا النزر اليسير ،

لذلك خرج على الشكل الذى هو عليه الآن ، بعد ١٢ عاما من تأسيسه : مجرد ضريح فخم لجماعة المثقفين المصريين ، يقع فى حى السفارات الاجنبية ، لذلك لا يقرأ أحد من المثقفين الفاتحة اذا مر به ٠٠ بل يرفع القبعة !

وحين كان الاتحاد ـ بعد صدور قانونه ـ مشروعا تحت التشكيل، اختلف الكتاب معه وحوله ، بين من يقولون أن الانضمام اليه ، بصورته التى تأسس عليها ، تفريط فى هدف انشاء منبر مستقل وديمقراطى للكتاب المصريين ، وبين الذين خاضوا معركة شرسة تستهدف الاشتباك فى معركة مع تكوينه غير الديمقراطى ، وانتهى هذا كله بهزيمة حقيقية ، حين فشل المفرطون فى معركتهما ، فجلسوا جنبا الى جنب مع المتشددين على المقاهى ، وانسحب الطرفان من معركة انشاء أى تنظيم يضمهم ، مستقلا كان أو تابعا ، ديمقراطيا كان أو فاشستيا !!

ومنذ ذلك التاريخ وعوامل التعرية والجفاف تلحق بجماعة المثقفين المصريين ، والليك المانشتات ٠ تهديد السادات بالفصل والفرم والعصر لكتاب الزلالات وشعراء السفالات وفلاسفة الكلام المكعبر ٠ حقبة النفط وسنوات الهجرة ـ بالجسد أو بالقلم أو بهما معا ـ الى بلاد البترودولار ٠ سيادة مثقفى الطفيلية وفنون أحمد عدوية على مقاليد الثقافة ٠ كامب ديفيد وسكوت المدافع على جبهات القتال لتنطلق بكل شراسة على جبهة الوعى والانتماء ٠ ميثاق العمل الثقافى الذى أعده الدكتور سليمان حزين وأعيد على أساسه تشكيل المجالس الثقافية العليا ، وفجر السادات فى مؤتمره العام ـ الاول والاخير ـ قنبلته بالدعوة الى دفن مومياءات قدماء المصريين ، فى موكب جنائزى مهيب حفاظا على حرمة الموتى ٠٠ وهو اقتراح لم يوقفه سوى الخلاف حول نوع الطقوس التى تتبع فى الجنازة : هل تكون طقوسا اسلامية أم آمونية ٠ أما الفساد فقد كان ينخر فى أصل الشجرة : ساد الاكتئاب ، ونضب الابداع أو كاد ، وساد كتاب الانظمة وقصاصو مصالح الدعاية وادارات الاستعلامات ، ومؤرخو المسيرات الخضراء والسوداء ٠ وتكفل تعويم

الجنيه ، بطرد بقية المثقفين من المقاهى ، بعد أن ارتفعت أثمان المشروبات وانهار العائد من نشر القصص والاشعار !!

ولابد أن ذلك جميعه قد جعل المثقفين يتجاهلون أهمية أن تكون لهم منظمة حقيقية تجمع صفوفهم الشاردة ، وتوحد ((أناهم)) المشرذمة ، أى أن تكون لهم جماعة مرجعية ، أو ضمير جمعى يحدد الخطأ من الصواب ، ويحمى من الانزلاق ، ويخلق علاقات انسانية بينهم ، وينظم برامج تثير الفكر والخيال وترهف الحساسية والابداع ، وتطرح الجديد على صعيدى الحوار والنقاش ، ويقود خطى المواهب الجديدة لتستنقيم ويفرزها من حشود المدعين والموهومين الذين يعتقدون أن الادب والفن سبوبة لأكل العيش فيفرضون أنفسهم بالتلامة والبلطجة .

منظمة ثقافية تصون حقوق هذه الجماعة قبل كل الاطراف : مصلحة الضرائب التى تتشدد معهم ، فتحرمهم من شراء الكتب بالعائد التافه الذى تغله أعمالهم الادبية ، بينما تتخاذل أمام لصوص البنوك ولصوص الاعمار من باعة الفساد . والناشرون ، الذين وصفهم فولتير ، بأنهم يشربون الويسكى فى جماجم المؤلفين . منظمة تصون كرامتهم اذا تزازلت الدولة عليهم فوصفت أحدهم بأنه زبون فقع خمسة آلاف دولار لكى يهين تاريخ بلده ، لمجرد أنه أبدى رأيا لم يعجب هذا الدولة الزبونية !!

والأهم من هذا وذاك : منظمة تعيد ربط وشائج المثقفين والمبدعين بشرايين الوطن ، وبمجرى تطوره ، بأهله وناسه ، بتاريخه وترابه ، تصون وتدافع عن حريات الرأى والعقيدة والنشر والبحث العلمى والابداع الفنى ، فى وجه المحارق ومحاكم التفتيش التى تنتشر الدعوة اليها فى كل منبر !

أعلم أن كثيرين ـ وخاصة فى النصف الاول من السبعينيات ـ حاولوا ، وفشلوا ، فيئسوا .. وأحسبهم سيقولون : ثانى !

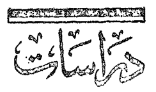
وأعلم أن كثيرين سينظرون حولهم فيجدون مجتمعا استنام لخطة شريرة ، مزقت كل محاولة لكى يجتمع اثنان ، وحالت

دون حتى أن تنتطح عنزتان ، لأن ذلك قد ينتهى باتفاقهما ٠٠ وهو ما يعتبره قانون الطوارىء جريمة تجمهر ، يستحق مرتكبها الجلوس على خازوق السيد وزير الداخلية !!

وأعلم أن كثيرين سيقولون أن الاحزاب السياسية قد حوصرت حتى تحولت الى مبان فارغة ، ولن يكون المثقفون أحسن حظـا من السياسيين !!

لكنى أعرف أن الطريق الذى طوله ألف ميل يبدأ بخطوة ٠٠ فهل تتبنى هذه المجلة الصامدة الصابرة ((أدب ونقد)) ، الدعوة لنقاش مفتوح بين المثقفين ، حول السبل العملية لانشاء منظمة مستقلة للكتاب المصريين ، تليق بمكانتهم ومكانة الوطن أم تكون هذه الافتتاحية هى المستحيل الخامس والأخير !

أرجو ألا تكون !



أزمة الأدب الثورى في الوطن العربى

د. سيد البحراوى

محاضرة القيت فى « الملتقى الرابع للادب والثورة » الذى نظمه اتحاد الكتاب والصحفيين الجزائريين — فرع سكيكدة فى الفترة ٢١ — ٢٤ أكتوبر ١٩٨٧ .

لا تسعى هذه المحاضرة الى الخوض فى التعريفات المختلفة لمفهوم الأدب الثورى . تلك التى سيتم حولها — دون شك — نقاش وخلاف فى هذا الملتقى ، ولكنها تريد أن تنفذ من الخلاف الى دلالته على أزمة الأدب الثورى فى الوطن العربى المعاصر .

ان توقعى لحدوث خلاف حول تعريف الأدب الثورى ، هو فى الحقيقة نتاج لمتابعة للساحة النقدية العربية من ناحية ، ولصراع دار بداخلى منذ تلقيت الدعوة للمشاركة فى هذا الملتقى . ان مجموعة من التساؤلات قد ثارت فى ذهنى طوال فترة الاعداد لهذه المحاضرة ، بعضها شديد الوطأة والقسوة مثل ، هل يوجد حقا أدب ثورى عربى ؟ أو هل يوجد حقا أدب ثورى ؟ وبأى معنى : هل نقصد الأدب المرتبط بالثورة ، المسجل لأحداثها ، والمشارك فى التحميس لها والدعاية ، أم هو الأدب الممهد لها والمثير لضرورتها فى أذهان الطليعة والجمهور ؟ أم هو — من ناحية ثالثة — الادب الذى يعمل على تغيير الواقع ، سواء ارتبط بثورة معينة أو لا .

هذه الأسئلة وغيرها التى ثارت فى ذهنى ، أشعر أنها نتاج لواقع الادب العربى المعاصر ، ولواقع الثقافة العربية المعاصرة بصفة عامة ٠ وبعض هذه الأسئلة - دون شك - مشروع ، وكلها ضرورى أن يطرح فى مثل هذا الملتقى ٠ وكثير منها مازال مطروحا على ساحة النقد الأدبى وعلم الجمال فى العالم كله ٠ غير أن المشكلة تكمن فى أن الفكر العربى - اعتمادا على الأدب العربى - لم يحسم أيا منها ، ومازال قدر التداخل والغموض عاليا بشأنها كما قد نكتشف فى حوارنا فى هذا الملتقى ٠ واذا كان هذا الفكر قد توصل فى مراحل معينة وخاصة فى الأربعينات والخمسينات والستينات الى الاقتراب من مفهوم متسق ومتكامل للأدب الثورى ، فاننا نشهد منذ بدايات السبعينات وحتى الآن تراجعا واضحا عن هذا الاقتراب ، بل وبعدا أوضح عن مجرد طرح هذا المفهوم ، سواء فى الدراسات أو الندوات ، ومن هنا تأتى أهمية ملتقانا اليوم ٠ ذلك أنه يبقى الفرصة الوحيدة للحوار حول هذا الموضوع ٠

محاضرتى - اذن - هى مجرد محاولة متواضعة لاثارة الذهن والتساؤل حول سر هذا التراجع ، ذلك أنه - هو وأزمة الادب الثورى ذاته ، وكلاهما نتاج للآخر - تجلّ لأزمة كبيرة وعميقة نعيشها فى واقعنا العربى المعاصر ٠ وهى محاولة فرضت على البعد عن التفصيلات والنماذج ، فلهذه مجال آخر ، وأن تبقى فى حدود الاطار العام حتى تتاح الفرصة لتأمل أشمل فى القضية ذاتها ٠

- ١ -

قلت - فى البداية - اننى لن أخوض فى تعريفات الادب الثورى ٠ ولكننى أشعر بضرورة تحديد التعريف الذى أنطلق منه فى الحديث عن موضوعى : **أزمة الادب الثورى** ٠

بايجاز شديد أرانى أميل الى التعريف الأشمل :

الأدب الثورى هو الذى يسعى لتحقيق التغيير الجذرى فى المجتمع ٠ ومعنى هذا التعريف أن الادب الثورى ليس هو فقط الادب المرتبط بالثورة كحدث فعلى ملموس ، ولكنه يعنى أنه أدب يشارك فى التحضير لها ، ومعاناتها وتصحيحها بعد أن تحدث ، كما أنه أدب يساهم فى قيامها حتى قبل أن تلوح فى الافق بأزمان بعيدة ٠ هو اذن - أدب يعى تناقضات واقعه أو يرى صيرورتها الجدلية ، ويثير فى متلقيه ضرورة تغيير هذا الواقع نحو الافضل ٠

المباشر والجميل

ومثل هذا التعريف للادب الثورى ـ بالمعنى الواسع ـ يثير مجموعة من المشكلات ، منها ـ مثلا ـ طبيعة الادوات التى يستخدمها لتحقيق وظيفته . ونقصد هنا بالتحديد مشكلة المباشرة فى الاداء ، والتشكيل الجميل • فثمة آراء كثيرة مطروحة ترفض الاداء المباشر ، وترى فيه تناقضا مع التشكيل الجميل • ورأيى أن هذا التناقض تناقض مصطنع ، اذ ليس حتميا أن يتعارض الاداء المباشر مع التشكيل الجميل ، وخاصة اذا ما توافق أو انسجم الاداء مع الغاية التى يسعى النص الادبى الى تحقيقها ، وطالما حققت هذه الغاية متطلبات واقع النص • ومن ثم فان المعيار الذى ينبغى أن يحكم هذه المسألة هو قدرة النص على التواصل مع متلقيه ، أصحاب المصلحة فى التغيير ، وحسب وضع المتلقين ينبغى أن يكون الاداء الفنى •

ان بعض الشعوب فى مراحل معينة ، وفى لحظات معينة ، وحسب وضعها الثورى ، تحتاج الى وضع اليد على الجرح مباشرة ، وبقسوة بالغة أو بتهكم شديد ، كما كان الحال قبل تفجر الثورة الجزائرية مباشرة ، والبعض الآخر من الشعوب ، أو نفس الشعوب فى لحظات أخرى ، تحتاج الى صياغة منمقة وغوص عميق فى التفاصيل والمنحنيات الداخلية ، كما هو الحال فى نفس الادب الجزائرى ، بل والعربى بصفة عامة اليوم • وهذا يعنى أن العنصر الحاكم فى هذه المسألة هو نسبية الوضع الثورى الذى ينطلق منه الأديب وطبيعة الجمهور الذى يتوجه اليه ، وطبيعة تقاليده الادبية السائدة ، وهذا يعنى ضرورة تلازم الوعى السياسى مع القدرات الفنية لدى الأديب الثورى باستمرار •

يثير تعريفنا للادب الثورى مشكلة أخرى خاصة بمفهوم التغيير الجذرى وأنا أعنى به تحديدا تقديم بديل قيمى متقدم فكريا وفنيا ـ عن القيم المتخلفة ـ التى تسود المجتمع فى لحظة معينة ، فليس منطقيا أن يتبنى الأديب الثورى نفس القيم السائدة ، لان هذه بالضبط هى ما يثور عليه • وقد تكون واضحة ضرورة رفض القيم السائدة على المستوى الفكرى أو الايديولوجى ، ولكن الغامض هو مسألة رفض القيم الفنية ، وهنا نقول ان التلازم بين الرؤية الثورية والنسيج الفنى الثورى أمر لا مفر منه • وحين أقول « النسيج الفنى » فلست أعنى الادوات أو حتى الشكل الخارجى ، فلا شك أن الشاعر الثورى يمكنه أن يستخدم الاستعارة والكناية والوزن والقافية ، ولكنه ـ يقينا ـ لا يستخدمها بنفس المفاهيم والمعايير التى

يستخدمها بهـا شعراء آخرون غير ثوريين ، أنه يوظفها ــ فى ظـل علاقات جـديدة ــ بطريقـة جديدة ، لتشكيل قيمه الجديدة ، وكما أنه يكتشـف امكانـات جديدة فى الاشكال القـديمة أو التقنيات القـديمة ، يمكنه أيضـا انتـاج أشكال جديدة وتقنيـات جديدة ٠

غير أن سمة جوهرية ينبغى أن تتوفر فى الجديد الثورى ، هى أنه نابع من الواقع ، وليس مفروضا عليه من الخارج ٠ مدرك لتناقضات هذا الواقع على المستويات المختلفة ، بما فيها المستوى الفنى ، وقـادر على تفجير هذه التناقضات من داخلها للوصول الى جديده فكريا وفنيـا ٠ وهنـا يبرز الفـارق الواضح بين الفن الثورى والفن المتمرد ، هذا الذى يسعى الى تحطيم القـديم دون بديل حقيقى ، أو ببديل مستورد من الخـارج غير قـادر على التواصل مع متلقيه وجمهوره ، ورغم أهمية هذا الفن المتمرد ــ أحيـانا ــ فى زلزلة هيمنة الفن السائد التقليدى أو المحـافظ ــ الا أنه يبقى قاصرا عن تحقق غاية الفن الثورى ، أى تغيير المجتمع، وعلى النقيض فان التمرد وفرض الجـديد من الخـارج قـد يؤدى الى نتائج عكسية ، انفصال بين الاديب ومجتمعـه وحالة من الاغتراب الكـامل عن الجماهير الحقيقية التى يسعى اليها الادب الثورى ، تلك الجماهير التى يمكن أن تكون محاصرة بفهم تقليدى ومحافظ للادب والفن ، ولكنهـا تحمل امكانيات مختفية لحس ثورى ومتقـدم ، ينبغى على الفنـان أن يصـل اليـه ويثـيره ويتلاحم معه ، فتلتحم به الجماهير ٠

- ٢ -

ما سبق يشير الى أن مفهوم الادب الثورى يتضمن ثوابت ومتغـيرات ، الثابت الاساسى هو أن كل أدب ثورى لا بد أن يكون ساعيا الى التغيير نحو الافضل ، أما نوعية هذا التغيير المطلوب وكيفية تحقيقه ، فتلك أمور يختلف فيهـا الادب الثورى لكل شعب من الشعوب ، بل وفى المراحل الثورية المختلفـة للشعب الواحد ، بل حتى فى الانتقـالات الاساسية للمرحلة الثورية الواحدة للشعب الواحـد ٠

لقـد تعددت أنواع الثورات ٠٠ ثورات العبيد ، وثورات الفـلاحين ، والثورات البرجوازية ، وثورات التحـرر فى العـالم الثـالث والثـورات الاشتراكية ٠٠ الخ ، ولا شك أن كل نوع من هذه الانواع قد تبنى قيما فكرية

وفنية تختلف عن النمط الذى تبناه النوع الاخر ، ومع ذلك ظل انتاجها الفنى والادبى ثوريا فى اطار مرحلته ومجتمعه – على الاقل – ان لم يحتفظ بامكانياته الثورية فيما بعد مرحلته ومجتمعه كفن خالد ·

وفى وطننا العربى الحديث ، شهدت كل بلد من بلدانه على حدة ، وفى فترات متقاربة ، ثورات مختلفة ، اتسمت جميعها بأنها ثورات تحرر وطنى من المستعمر الاجنبى ، وواكب هذه الثورات – تمهيدا لها وتصويرا وتصحيحا – أدب من مختلف الانواع (الادبية) ، حمل قيم هذه الثورات ، بل ربما أوحى اليها بها ، حمل هذه القيم على المستويات المختلفة ، فكريا وفنيا ، وبهذه الدرجة أو تلك من النضوج والتماسك ، ونجح فى تحقيق كثير من عناصر التقدم والثورية فى الرؤى والتشكيلات ، غير أن حدود هذه الثورات نفسها حكمت حدود وامتداد هذا الادب الثورى ·

ان الثورات التحررية فى بلدان العالم الثالث ، وان كانت بقيادة شرائح برجوازية ، الا أنها تختلف عن الثورات البرجوازية الاوربية اختلافا واضحا ، وذلك بحكم الظروف التى نشأت فيها تلك البرجوازيات ، وثوراتها التحررية · لقد فرضت البرجوازيات الاوربية – بعد أن فقدت ثوريتها وتحولت الى دول استعمارية – على برجوازيات العالم الثالث والعربى خاصة هيمنتها السياسية والفكرية والفنية باحكام صعب أن تتخلص منه هذه البرجوازيات الاخيرة حتى الآن ، رغم تحقيق الاستقلال الاسمى عن تلك الاولى ·

الحلم المقتول

ان السيطرة الاستعمارية الاوربية ، قد شملت – ضمن فعلها فى المنطقة – التأثير المباشر وغير المباشر فى نشأة الطبقات الوسطى العربية وتكونها وتطورها ومع تبلور هذه الطبقات كان من الطبيعى أن تطمح الى تحقيق حلم الدولة الرأسمالية التى تسيطر فيها على سوقها ، غير أن هذا الحلم المشروع ذاته ، كان حلما مشوها لانه تبنى المفهوم الاوربى للدولة الرأسمالية وتماثل معه تحت تأثير التبعية الفكرية · وكان تحقيق هذا الحلم مستحيلا ، كان مستحيلا أن تسمح الدول المستعمرة للدول العربية أن تحقق دولا رأسمالية على مثالها ، لان هذا سيعنى استقلالها بأسواقها ، أى فقدان الرأسمالية الاوربية لهذه الاسواق · وكان هذا يعنى انهيار النظام الرأسمالى وتوقفه عن اعادة انتاج ذاته وعلاقاته ·

وهكذا كان حلم الثورات التحررية العربية هو ذاته مقتلها ، وهذا هو المأزق الرئيسى الذى عانته وأورثته لاجيالها المختلفة ، حتى تلك التى استطاعت أن تحقق جزءا كبيرا من الاستقلال ، هذا الاستقلال السياسى فى الثلث الثانى من القرن العشرين . فرغم هذا الاستقلال ، زادت وطأة الاستعمار الاقتصادى والثقافى ، ويهمنا هنا أكثر استعمار النفوس والاذواق والقيم والمفاهيم والمثل العليا ، وهذا الاستعمار الاخير أمر بالغ الأهمية بالنسبة للادب والفن بصفة خاصة ، لانه فى حالة الاستعمار المباشر هناك عدو واضح يمكن أن توجه اليه السهام • أما فى وضعنا الراهن ، فان العدو مختف بداخلنا ، ليس فقط فى أعوانه ، وانما فى داخلنا نحن وفى جماهيرنا المستلبة منا بفعل الدعاية وأنماط الاستهلاك ومختلف أشكال الغزو الثقافى التى نعرفها •

وعلى هذا النحو ، فان ما حدث ـ أو ما يكاد يحدث ـ لمجمل حركاتنا التحررية العربية هو نوع من الاجهاض بدرجات متفاوتة ، وتحولت الثورات الى قيادات حاكمة ذات طابع عسكرى ـ حتى وان لم تكن من العسكر ـ تنفض ـ رويدا رويدا ـ يدها من تحالفها مع القوى الشعبية التى شاركت فى الثورة ، وتتحول الى عدو لها ـ بدرجة أو بأخرى ـ وتضطهد كل من يعلن تمسكه بتلك الثورة واستمرارها ، وعلى رأس هؤلاء الكتاب والفنانون • ولذلك فانه من الطبيعى أن يمتلئ أدبنا بنموذج الثورى المأزوم ، أو يتحول هو ذاته الى أدب ثورى مأزوم سواء فى مضمونه أو فى أشكاله •

- ٣ -

ان نموذج الثورى المأزوم والمحاصر والمقموع ، يمكن أن يكون أبرز نماذج البطل فى الرواية العربية المعاصرة ، بل وفى كثير من المسرحيات والقصص القصيرة والقصائد الشعرية ، ولو أردنا ايراد نماذج لاستنفدنا عددا كبيرا من الصفحات تتجاوز كثيرا الحدود المتاحة لهذه المحاضرة ، لاننا نعتبر أن تقديم هذه الازمة لا يدخل فى نطاق موضوع محاضرتنا ، أزمة الادب الثورى ، وعلى العكس فان معالجة أزمة الثورى يمكن أن تكون نوعا من تجاوز أزمة الادب الثورى ، باعتباره ـ على الاقل ـ نوعا من وضع اليد على الجرح والغوص فيه لاستكناه أعماقه وكيفية علاجه ، ومع ذلك فان عددا كبيرا من هذه الاعمال يندرج تحت اطار الادب الثورى المأزوم ، ليس لأنها تعالج موضوع أزمة الثورى ، وانما لانها تعالجه من منطلق الهزيمة والضياع • ولذلك فان همنا فى هذه المحاضرة مركز أساسا على آليات التعامل مع الموضوع أى الرؤية التى يرى بها الادباء واقعهم المعاصر ، وكيف تتجلى فى تشكيلاتهم الفنية •

ويبدو لى أن السمة الاساسية فى أدبنـا المعاصر ـ فى هذا الشأن ـ هى الرؤية المفتتة المجزأة والمحاصرة • وهى سمة تمتـد فى سمات أخرى منها عدم اليقين ، وعدم الايمان بنسق متكـامل من القيم أو الاسى لفقـدان قيم كانت موجودة من قبل ، ومنهـا اللجـوء الى أشكال غريبة تعبر عن غربـة الفنـان عن واقعه ، ومنهـا تحويل مهمة الادب من تثوير الواقع الى تثوير اللغـة أو النص •• الخ •

ان السمة الاساسية ، أى الرؤية المجزأة والمفتتة ، هى نتاج واضـح لأزمة الثورة فى العـالم العربى ، بكل ما أنتجته هذه الازمة من انفصام واضح بين الشعار والتطبيق أو الممارسة ومن ازدواجية حادة فى نفوس البشـر وخاصة الأدباء ذوى الاحساس الحـاد والمرهف ، بحيث أن انقسام الذات يصبح خاصية أساسية نلمحهـا واضحة متجلية فى أعمال كتابنا اليوم • ان انقسام الذات هو سمة معاصرة فى الادب الغـربى بصفة عامة كما لاحظ منظرو الرواية المختلفـون ، ولكن هذا الانقسام نتاج لأزمة البرجوازية الغربية وللاغتراب الملازم للمجتمع الرأسمالى ، ولذلك لا يجوز الخلط بينـه وبين ما نراه فى أدبنـا العربى المعاصر بسبب اختلاف المؤثرات والاختلاف مفهوم الذات المعانية هنـا ، ومع ذلك فان مشابهات كثيرة يمكن أن نلمح بين الادبين ، نتيجـة لمتابعـة أدبائنـا للانتاج العربى وتأثرهم به •

وقـد يرى البعض فى انقسام الذات وتفتت الرؤية شيئا ايجابيا باعتباره نقيضا للاحادية والخط المستقيم المسطح • وصـحيح أن انقســام الذات يمكن أن يكون شيئا ايجابيا ، ولكن ليس بسبب مناقضته لاحادية الرؤية والتسطح • فالذات المنقسمة والرؤية المفتتة يمكن أيضا أن تكونـا تعبيرا عن أحـادية النظـر بل انعـدام النظر أصلا ، كما أنهما يمكن أن يكونا تعبيرا عن عمق فى رؤية الاشياء لا يسمح بتسطيحها واعــلان توافقهــا وانسجامهـا وسيرها فى خط واحـد صحيح ، ونستطيع أن نجـد فى أدبنـا المعاصر نماذج متعـددة لكل من الاتجاهين ، ذات منقسمة تعبر عن تناقضــات الواقع ، وذات منقسمة تهرب من هذه التناقضات ولا تراها ، فتغوص فى تداعياتها ولا تستطيع حتى أن تلمح تناقضاتها الداخلية •

وينتج عن هذه الرؤية الاخيرة تعددية واضحة فى الازمنـة والاماكن واللغـات ، مع غيـاب لمفهوم الدراما والتنامى (وأنا هنـا أتحدث عن الرواية والقصة القصيرة) ، مما يجعل المشاهد نثارا يقصـد منها تبليغ المتلقى ضياع النص وضياع الرؤية • وبينما يجيز بعض الكتاب استخدام هـذا التعبير للدلالة على أزمة الانسان المعاصر ، يفشل آخرون فى ذلك ، ويبقى

النص مجرد تمرين على استخدام الاشكال والتقنيات المستوردة من الخارج ٠

وتعبر هذه الرؤية عن شك واضح فى مختلف أنساق القيم المطروحة فى الواقع ، وشك واضح فى يقين الحاضر ، وشك أوضح فى امكانيات المستقبل، وبعض الاعمال تقدم بديلا واضحا هو التمسك بقيم الماضى باعتبارها القيم الوحيدة المنسجمة ، والبعض الاخر لا يقدم أى بديل ويعطى الحق المطلق للشك المطلق دون بديل ، ينطبق هذا على مجمل القيم والمثل العليا الفكرية والجمالية ٠ ولنأخذ مثلا مفهوم الزمن ، وسنلاحظ أن عددا كبيرا من كتابنا الذين كتبوا أعمالا ثورية كبيرة من قبل أصبح الزمن يتقدم — فى أعمالهم — رغم أنفهم ودون رغبة ودون رضا ٠ ولانهم يدركون قوة الزمن وحتمية تقدمه ، فانهم يرددون ذلك مستسلمين بأسى مع الحنين للماضى الذى يعرفون عدم امكانية عودته — وباختصار يفقد هؤلاء الكتاب شمول الرؤية ويقين الادن ومنطق البناء المتكامل ، ويعيشون الازمة ٠

واذا انتقلنا الى الشعر ، وجدنا غلبة واضحة لاتجاه شكلى يعلى من شأن اللغة والاسطورة والماضى بنصوصه وقيمه على الواقع المعاصر بلغته وبنائه وتفاصيل حياته الحية ، ويحول وظيفة الفنان الى ما يسمونه بتثوير اللغة تغطية لهروبهم من تغيير الواقع والعمل من أجله ، حتى لو اقتضى الامر كتابة نصوص تتداول بين أفراد (جيتو) محدود العدد هم الشعراء أنفسهم ٠ فى هذا الاتجاه تصبح علاقات المفردات بديلا لغياب العلاقة مع الحياة ، واللعب باللغة بديلا للدور الجاد الذى منع منه الشعراء ، والحصار فى اطار الجيتو بديلا للقاءات المزارع والمصانع والساحات ٠

أليس كلّ هذا تعبيرا واضحا عن أزمة الادب الثورى ، بل الأدب بصفة عامة فى وطننا العربى على امتداده ؟

- ٤ -

ويأتى الان دور التساؤل الساذج : من المسئول عن هذا الوضع المأزوم ؟ لقد أجبت فى الصفحات السابقة عن هذا السؤال ، ولكنها اجابة جزئية وناقصة ، رصدت تحولات الثورة الى نقيضها ، والثوريين الى نقيضهم ، ولكن ٠٠ هل ينطبق هذا على الحكام وحدهم ؟ أم ينطبق أيضا على المحكومين ، وعلى الكتاب والفنانين ، الذين يظل بعضهم مشاركا فى الحكم وأغلبهم محكوما ؟

لا أريـد أن أتحـدث عن المسئوليات السياسية للادباء لتجاوز أزمـة الثورة ، ولكنى أرى بعض المسئوليات الفنية القـادرة على تجاوز أزمـة الادب الثورى ٠

ان الوعى بهذه الازمة فى حد ذاته هو بداية حتمية لتجاوزها ، ولكن هذا الوعى لا بد أن يصل الى الاعماق ، الى جذور هذه الازمة ، كما حاولت أن أشير منذ البداية ٠٠ لا بد من الوعى بالفصل بين الحلم والمقتل ، وحتى لا يكون حلمنـا هو مقتلنـا ، لا بد أن نعى بانفصامنا واغتـرابنا عن أنفسـنا وعن جماهيرنا ٠

لقـد عرفت الادب الثورى ــ فى البداية ــ بأنه ليس أدب الثورة ، وانما هو الادب الذى يغير الواقع ، أى يساهم فى الثورة ، ومن هنـا فان عـلاقـة الادب هى بالواقع الذى تمور فى رحمه الثورة رغم ما يبدو على سطحه من موات وتشتت وضياع ، والادب الثورى هو وحـده الذى يستطيع أن يكشف ستر هذا الموات ويبرز امكانيـات الثورة وينميهـا ويرعاها ٠

وليس هذا بالعبء الكبير ، ولا هو بالعمل السياسى ٠ هو فحسب عمـل فنى من الطراز الاول ، أن يعيش الكـاتب واقعه ومع شعبه ويراقب حياته وحركاته ولغته ، ويكتشف فيهـا الثورة ، يكتشف كيف أن كل فرد يعيش النصر والهزيمة كل يوم بل كل لحظة ، وكيف يحول القهر والفقر الى امكانية حياتية حتى يواصل العيش ، ويستمر فى الحيـاة منتصرا على ما يعوق هـذه الحيـاة ــ أليس هذا فعـلا ثوريا صغيرا يمارسـه كل فرد فى كل لحظة من حياته ٠

أين نحن من هذا ؟ هل عشنا ما يعيشه الناس ، مضمون مايعيشون ، والشكل الذى به يبنون حياتهم ؟ أعتقـد أننـا لو فعلنـا ذلك لتجاوزنا جزءا كبيرا من انفصامنـا ، ومن أزمتنا الخاصة ٠ ليس المطلوب هنا ــ بالطبع ــ هو الاستسلام لأنماط الحيـاة والفن المطروحة لدى البشر فى مجتمعنا ، وانما المقصود هو معايشة هذه الانماط والوعى بهـا واستشفاف امكانياتها التحررية بل والثورية أحيـانا ، والاعتماد عليهـا وتدعيمها برؤانا وأشكالنا الملائمـة ٠ فى هذه الحـالة سيخرج الاديب من اغترابه ، ليلتقى بقرائه وجماهيره وقـد رأت أمكانية التخلص من الشكل المغترب والمحاصر الذى تعيش فى اطـاره هى أيضا ٠

نساخ ملفيل ونساخ يوسف ادريس

حمدى السكوت

لا أزال أتذكر الدهشة التى اعترتنى وأنا أقرأ لاول مرة قصة يوسف ادريس « ألف الاحرار » . كنت قد قرأت قبلها ملفل(١) : « بارتلبى النساخ » « Bartleby the Scrivener » وهالنى ما لا حظت من أوجه شبه قوية وعديدة بين القصتين . قصة « بارتلبى » تدور حول نساخ يعمل فى مكتب محام كبير فى « وول ستريت » وقصة « ألف الاحرار » تدور حول نساخ يعمل فى شركة كبيرة فى شارع سليمان .

والموقف الرئيسى فى كلتا القصتين يكاد يكون واحدا ، نساخ يرفض — فى حسم ... وأدب — القيام بواجب من واجباته ، ويعلن الرفض فى وجه رئيسه مباشرة .

فى قصة « ملفل » يصف المحامى الكبير الذى يعمل عنده « بارتلبى » كيف رفض الاخير أن يراجع معه وثيقة كان بارتلبى نفسه قد قام بنسخها، على النحو التالى : « وفى عجلتى ، وتوقعى الطبيعى للطاعة الفورية (من بارتلبى) جلست وقد انحنت رأسى على النسخة الاصلية على المكتب ،

---

(١) هرمان ملفل (HERMAN MELVILL) كاتب وشاعر امريكى عاش فى القرن التاسع عشر (١٨١٩ — ١٨٩١) . من اشهر اعماله رواية موبى ديك (١٨٥١) (MOBY DICK) ومنذ صدورها وصدور روايته الاخرى (بيير) بعدها بعام فقد ملفل الشعبية التى كان اكتسبها بفعل أعمال أقل شأنا ، وعاش يعانى الاهمال وشظف العيش حتى وفاته .

وقد كتب ملفل عددا من الاعمال الشعرية والقصصية بعد « بيير » يهمنا منها قصة « بارتلبى » التى نشرت لاول مرة عام ١٨٥٣ وهى التى تعنينا .

وامتدت يدى اليمنى ـ فى شىء من العصبية ـ جانبا وهى تحمل النسخة الأخرى ، حتى يمكن أن يخطفها بارتلبى فور بروزه من منعزله ويبدأ العمل دون أدنى تأخير ٠

كان هذا بالضبط هو موقفى حين جلست وناديته ، وذكرت بسرعة ماأردته أن يفعل ، وهو أن يراجع ورقة صغيرة معى ٠٠٠ وتخيل دهشتى ، لا بل تخيل ذعرى ، عندما أجابنى دون أن يتحرك من منعزله (كان مكتب بارتلبى منعزلا ولصيقا بمكتب المحامى) ، وبصوت غاية فى الهدوء والحسم: « أفضل ألا أفعل ذلك » ٠

« وللحظة جلست فى صمت تام أستجمع قواى المذهولة ٠ وخطر لى على الفور أن أذنى قد خدعتانى ، أو أن « بارتلبى » لم يفهم بالمرة ما عنيته٠

فكررت طلبى بأوضح نبرة ممكنة ، لكن جوابه السابق وصلنى بنفس درجة الوضوح « أفضل ألا أفعل ذلك » ٠ (ووجدتنى) أردد عبارته وأنا فى حالة هياج شديد : « أفضل ألا أفعل » ، ثم اجتزت الحجرة بخطوة واسعة : « ماذا تعنى ؟ » أمجنون أنت ؟ أنا أريدك أن تراجع هذه الورقة ٠ خذ ٠ ودفعت بها ناحيته ٠ لكنه أجاب : أفضل ألا أفعل ذلك »

« ونظرت له بثبات ٠ كان وجهه هزيل التكوين ، وكانت عيناه الرماديتان كليلتين هادئتين ، ولم يكن يبدو عليه اطلاقا أى أثر للانفعال ٠ لو كان قد بدا فى سلوكه أدنى توتر ، أو غضب ، أو نفاد صبر ، أو وقاحة بعبارة أخرى : لو ظهر عليه أى شىء انسانى عادى لطردته بعنف من الموقع دون أدنى شك ٠٠٠٠ » ٠

* * *

هذا هو الموقف الرئيسى فى قصة ملفل ٠ أما فى قصة « يوسف ادريس» فان أحمد رشوان ، الذى كان قد نسخ خطابا لشركة وردت فى نهايته عبارة :

« وحينئذ نكون أحرارا فى التصرف بمقتضى ما تخوله لنا كافة حقوقنا كشركة مساهمة » أحمد هذا يكتب كلمة « أحرارا » بدون الألف الأخيرة ٠ ثم يتوجه بالخطاب الى مكتب رئيسه ، الذى « أدركت عينه الخبيرة على الفور أن الأحرار مكتوبة بلا ألف ، فنظر الى أحمد رشوان طويلا وكأنه يريد تجميده ، ثم دار بينهما الحوار التالى :

ـ هى فى الأصل أحرارا واللا أحرار يا حضرة ؟

ـ أحـرارا ٠

ـ يعنى بألف ؟

ـ أيوه بألف ٠

ـ يعنى شفتها ٠

ـ شفتها يا ريس ؟

ـ طيب ، أمال يا حضرة ما كتبتهاش ليه ؟ روح يا حضرة أكتبها وهات الجواب تانى ٠

فقال أحمد رشوان بكل « ثبات واطمئنان » :

ـ متى حكتبها يا سيد ٠

والواقع أنه قال هذا وكادت تنتابه نوبة خوف ٠ فالدهشة الشديدة المذهلة التى ارتسمت على وجه الريس عبد اللطيف كانت شيئا يخيف ٠ اذ كيف يعصى مرءوس رئيسه هكذا فى وضح النهار وعينى عينك وفى مسألة لا تحتمل النقاش ؟

دهش الريس عبد اللطيف وذهل ولم ينطق فى الحال ٠٠٠ وأخيرا تكلم ٠٠ وقال :

ـ بتقول ايه ياحضرة ؟

وفى أدب جم عاد أحمد يقول : أنا رأيى يا أستاذ عبد اللطيف انها تنكتب من غير ألف تكون أحسن ٠

ـ رأيك ؟ !!

خرجت الكمة كالرصاصة من فم الرجل أعقبها بسرب دافق من القذائف ٠

ـ رأيك ده تلفه فى ورقة وتبلعه على ريق النوم ٠ رأيك ده تقوله لصاحبك وانتو على القهوة ٠ رأيك عند بابا وماما انما هنا مفيش رأيك ٠ هنا شركة لها أوامر وقوانين ٠ هنا تمشى تروح تكتب الألف ورجلك فوق رقبتك ٠ ولولا عارف أنك طيب كنت بهدلتك صحيح ، اتفضل يا حضرة ٠

ولكن أحمد رفض أن يكتب الألف لا فى وجه رئيسه المباشر فقط بل فى وجه المدير العام أيضا ٠

كان هذا التشابه القوى بين الموقفين ، مضافا اليه أمور أخرى ، هو ما أثار دهشتى ٠ من بين تلك الامور مثلا ، الصفات المشتركة التى تجمع بين بعض الشخصيات فى القصتين وبخاصة بين البطلين ٠ فالنساخان الآخران اللذان يعملان مع « بارتلبى » كانا يصبحان عصبيين ، لأمراض مختلفة ، فى أوقات محددة من اليوم ، كاون وجه (تايركى) يتوهج كل يوم مع الثانية عشرة ويصبح هو أكثر نشاطا وأضيق خلقا وأقل حذرا من فترة

الصباح ، على عكس زميله (نبرز) الذى يعانى من الطموح ومن سوء الهضم فى الصباح عادة ، ويصبح سريع الانفعال والغضب ، ثم يهدأ بعد الظهر ٠

ومثلهما فى « ألف الاحرار » الريس عبد اللطيف سالم ، رئيس أحمد رشوان المباشر الذى يقول عنه راوى القصة : « أن تسمع ضجة فى حجرة السيد عبد اللطيف أمر عادى جدا ، ولكن غير العادى أن تحدث هذه الضجة قبل الحادية عشرة صباحا ٠٠ فالريس عبد اللطيف كان مريضا بنوع من الربو ـ وكانت أنفاسه ـ وبالتالى خلقه ـ لا تبدأ فى الضيق قبل الحادية عشرة بأى حال من الأحوال » ٠

كذلك فان بطل « بارتلبى » يشترك فى صفات كثيرة مع بطل « ألف الأحرار » ، فاذا كان الأول مؤدبا جدا ، جادا جدا ، منطويا على نفسه تخلو حياته من أى ترفيه أو هوايات أو صداقات أو علاقات مع زملائه ، ويعمل بصورة ميكانيكية فى دأب وصمت ، منعزلا بين أربع جدران ٠ واذا كان أيضا انسانا لا يعرف الحلول الوسط ، ومبدؤه أما الكل وأما لا شىء ، وعلى سبيل المثال فهو فى بداية التحاقه بمكتب المحامى ينسخ بكل حماسة ويكاد يلتهم الوثائق التهاما ، وفى النهاية يرفض القيام بأى عمل من أى نوع ومهما ضؤل ٠

وعلى سبيل المثال كذلك فهو يقرر ألا يغادر الموقع حتى بعد أن نقل المحامى مقر عمله الى شارع آخر ، فيزوره المحامى محاولا أن يقنعه بترك المكان للعمل فى وظائف عديدة ويدور بينهما الحوار التالى :

المحامى :

ـ أى نوع من الوظائف تود الالتحاق به ؟ أتفضل أن تعود للنسخ فى مكتب شخص آخر ؟

ـ لا ٠ أفضل ألا أقوم بأى تغيير ٠

ـ أتحب أن تعمل كاتبا فى مخزن بضائع ؟

ـ ٠٠٠٠ كلا ٠ أنا لا أود أن أعمل كاتبا (فى مخزن)

ـ ما رأيك فى العمل فى « بار » ؟ لن يرهق هذا بصرك ٠ (كان بارتلبى يعانى من ضعف فى عينيه) ٠

ـ لكننى لا أحب هذا اطلاقا ٠٠٠

ـ طيب • أتحب أن تتجول فى الأقاليم تحصل الفواتير للتجـار ؟ هذا سيحسن صحتك •

ـ لا • أفضل أن أعمل فى وظيفة أخرى •

ـ ماذا عن العمل كمرافق لشاب مسافر الى أوربا لتسليته بمحادثتك ؟

ـ لا • اطلاقا •••• أنا أفضل الاستقرار •

***

بأكثر النبرات حنوا (تحت وطأة الظروف المثيرة للانفعال) قلت له ـ بارتلبى ، ألا تصحبنى الى منزلى الآن ـ لا الى المكتب ، بل الى المنزل ـ وتظل هناك الى أن نرتب لك شيئا مريحا فى الوقت الذى تحب ؟ هيا •

دعنا نبدأ الآن ، فورا •

ـ كلا • أنا أفضل الا أقوم بأى تغيير الآن •

فهو يصر على عدم التنازل قيـد شعرة عن موقفه ، رغم كل هـذه العروض •

ومن صفات هذا البطل كذلك ، أنه « مهندم » الملبس ، محترم بشكل يدعو الى الرثاء • يعيش على بسكويت الزنجبيل ، ولا يغادر مقر العمـل ليلا ولا نهارا • ولا عجب بعد هذا ، ومع تقدم أحداث القصة ، أن يعـد مجنونا فى نظر رئيسه وزملائه وكل من احتك به •

واذا كانت هذه هى أهم صفات « بارتلبى » فان أحمد رشوان ، بطل يوسف ادريس يشاركه فى الكثير منها ، فهو أيضا كان « شابا مؤدبا جدا ، بل ممكن أن يعد أكثر موظفى العالم كله أدبا ••••• كان كما يقال دغرى جدا ، ولكنك لامر ما لا تستطيع كلما رأيته وفورا أن تمنع نفسـك من أن تسخر من جده ووقاره •• ربما لملابسه التى يحرص على اختيارها كلاسيكية جدا فيفصـل الجاكتـة طويلة وحشـمة ، والبنطلونات يجعلها واسـعة وقورة •••• وفوق هذا فهو لا يدخن ولا تعرف ان كان يرتاد السينمات أو لا يرتادها « كما أنه ، وهو خريج التجارة ، على وعى دائم » بأنه أحسن من زملائه كتاب الآلة الكاتبة الذين لا تتعدى مؤهلات الواحد منهم حدود التجارة المتوسطة أو التوجيهية » • « وأما الزميلات فليس له بهن علاقة ، اذ هو ضد أن تعمل المرأة مدرسة أو ممرضة ••• » ثم هو أيضا لا يعرف الحلول الوسط « حدث مرة فى أثناء امتحان المحاسبة أن وقف استاذ المـادة فى وسط خيمة الامتحان ولبخ فى حق الطلبة واتهمهم بأنهم سفلة وأوغاد (اذ كان الطلبة قد أحدثوا ضجة بعد توزيع الاسئلة لصعوبتها) فما كان من رشوان الا أن ترك الاجابة وانتصب واقفا يحتج على الاستاذ •

وغضب الاستاذ وأصر على طرد رشوان من اللجنة وتقديمه لمجلس تأديب ، ولكنه تحت الحاح المدرسين زملائه اكتفى بأن قال انه على استعداد للصفح عنه اذا اعتذر عن تصرفه علنا أمام الطلبة ، ورفض رشوان رفضا باتا أن يعتذر وفضل أن يغادر اللجنة ويرسب فى المحاسبة على أن يهين كرامته » ٠
وحين رفض كتابة « الالف » وثار رئيسه ثورة عارمة ، أخذت غالبية زملائه الأمر على أنه مشكلة من واجبهم حلها « باقتراح حل وسط ، اذ اقترح احدهم أن يقوم هو بكتابة ألف الأحرار حسما للنزاع ، وقوبل اقتراحه ٠٠٠٠ باستنكار حاسم من أحمد رشوان » ٠

ثم هو أيضا قد انتهى به الأمر الى الجنون فى نظر رئيسه وزملائه أولا وفى نظر الناس بعد ذلك :

« وأول ما خيل للريس أن الجدع قد جن ٠ ولم يكن هذا فى رأيه شيئا مستغربا ، فقد كان لا يطمئن أبدا الى أدب أحمد هذا الزائد عن الحـــد ومحافظته المبالغ فيها على الأصول ، والجنون يمكن أن يكون نهاية طبيعية لانسان كهذا » ٠

أما الموظفون فقد « انقسموا على أنفسهم بعضهم يؤكد أنه مجنون وبعضهم يؤكد أنه لابد تعبان شوية وآخرون يصرون على أن المسألة كلهـا لا تعدو أنه ابتلع ليلة الامس قطعة حشيش ٠٠٠

ـ دا من شكله باين عليه حشاش »

ثم نجده قرب نهاية القصة يسير فى الطرقات بلا هدف ، حتى يجـــد نفسه فى شارع سليمان قرب الشركة ولا فتاتها ، وكان « الشارع يموج بالناس والعربات والدراجات ٠٠٠ وفجأة أحس بشىء حاد يندفع فى جوفه، شىء جعله يقف فى وسط الشارع ولا يشعر بنفسه الا وهو يصرخ ويقول :

ـ أنـــا انسان ٠

والتفتت رؤوس المـارة مندهشة ناحيته ، وأطلت من العربات وجوه ، ٠٠٠ وقال واحـد :

ـ الناس باين عليها اجننت !!

٭٭٭

كانت هذه الأمور ، مضافا اليها أن يوسف ادريس نفسه يذكر أنه « يقدر » من الكتاب الأمريكيين أربعة أو خمسة أسماء من بينها « ملفل » ـ وهو ما قد يعنى أنه قرأ قصة بارتلبى قبل أن يكتب « ألف الأحرار » ـ كانت هذه الامور هى ما أثار دهشتى منذ سنوات وأنا أقرأ قصة « ألف الأحرار » لأول مرة ٠

لكن القراءة المتأنية للعملين معا هذه الأيام أوضحت أن القصتين ـ رغم كل هذا ـ مختلفتان تماما ٠ ان نساخ ملفل أكثر شذوذا وسلوكه أكثر استفزازا ، ومع ذلك فان رئيسه لا يثور ولا يندفع بل يحاول قدر طاقته وحتى آخر لحظة أن يساعده ، على عكس رئيس أحمد رشوان ٠ فلقد رفض بارتلبى ، ليس فقط مراجعة طلب رئيسه أن يحضر له « البوسطة » من مكتب البريد الذى لا يبعد عن المبنى بأكثر من ثلاث دقائق مشيا ٠ ثم رفض أن يمارس عملية النسخ نفسها ٠ وهى وظيفته الوحيدة ، ثم رفض أن يغادر العمل حين اضطر المحامى الى فصله ٠ وحين لم يجد المحامى وسيلة للتخلص منه سوى أن ينقل مكتبه الى مسكن آخر فى شارع آخر ، فان بارتلبى رفض أيضا أن يغادر الموقع ، ثم شكاه المستأجر الجديد للمحامى فحضر معه وعرض على « بارتلبى » الوظائف الكثيرة التى سبق ذكرها ، فرفضها جميعا ٠ وحينئذ اضطر المستأجر الجديد الى استدعاء الشرطة وزج بالنساخ فى السجن ٠ ومع ذلك يزوره المحامى فى السجن ويحاول أن يسرى عنه ، ويكلف من يحضر له طعاما ويقوم على خدمته ، لكن « بارتلبى » يرفض كل ذلك ٠ وحين يأتى المحامى لزيارته ثانية يكون « بارتلبى » قد مات لانه لم يتناول طعاما قط ٠ وتنتهى القصة بعبارة المحامى : « يا لبارتلبى ٠ يا للانسانية » ٠

كذلك فان ما يزيد من غرابة تصرفات « بارتلبى » ومن شذوذه أن القصة تحكى بضمير المتكلم ، على لسان المحامى ، ومن ثم فنحن لا نعرف ما يدور بداخل بارتلبى ولا دوافعه ، على حين تروى « ألف الاحرار » بضمير الغائب وتصور لنا دوافع ومشاعر أحمد رشوان ورئيسه والشخصيات الأخرى ٠

فالقصتان الآن على المستوى الواقعى مختلفتان ، أو مختلفتان كثيرا ، اذ أن أحمد رشوان لا يفعل سوى أن يرفض كتابة الألف ، فيستشيط رئيسه المباشر ، ثم المدير العام ، غضبا ثم يصدر قرار فصله ، فيهيم فى الشوارع ليصيح فى النهاية : « أنا انسان » ٠ على ما مر بنا ، وتنتهى القصة ٠

وهى قصة موجزة جدا اذا ما قورنت بقصة « ملفل » التى يخصص فيها جزءا كبيرا جدا للرأى ولزملاء « بارتلبى » ، الذين لا يمكن اغفالهم فى أى تحليل للقصة • على حين يتم التركيز فى « ألف الأحرار » على البطل أحمد رشسوان نفط •

أما على المستوى الرمزى فان قصة ملفل تؤخذ ـ فى رأى فريق من النقاد ـ على أنها تعكس الفترة التى كان « ملفل » يشعر فيها بالاحباط وبتفاهة ما يفعل ، نتيجة لاهمال الناس لرواياته ، وكان يحصل على موته من كتابة قطع للمجلات ، ويتوقع أن يتوقف حتى عن هذا ، ولا يبقى له من شىء يخدم به المجتمع الذى عليه أن يواصل العيش به • ويؤيد هذا الفريق من النقاد رأيه بأن « بارتلبى » كان يعانى من متاعب فى عينيه ، وكذلك كان « ملفل » بالاضافة الى أن وظيفة نساخ قانون أو « كاتب » لهـا أيضا مغزاها •

ويفسرها فريق آخر على أنهـا أمثولة القرن التاسع عشر ، بصفة عامة ، فى أمريكـا ، وكيف كان يعـانى من تمسكه بمواقفه التى تختلف بالطبع عن مواقف سائر الناس ، وبأسلوب فى الكتابة قـد لا يتمشى مع أذواق الناس وبالتالى لا يقبلون عليه •

ولكن فريقـا ثالثـا يرى فى القصة معنى آخر : ان بارتلبى بالنسبة لهم يمثل « الانسان » كانسان • وهم يؤيدون رأيهم بأدلة مختلفة ، منها مثلا أن الجملة الاخيرة فى القصة : « يا لبارتلبى ! يا للانسانية » لهـا مغزاها الواضح • انهـا نتيجة كلية • كما أن متاعب عين « بارتلبى » لهـا مغزى أعمق من مجرد التشابه الاوتوبيوجرافى • انهـا تمثل مزيجا من « الجبر والاختيار » الذى يتخلل مواقف القصة • وعلى سبيل المثال فان الراوى يعتقد أن تفـانى « بارتلبى » فى النسخ فى الاسابيع الاولى ، وهو يجلس فى مكتب معتم ربما تسبب فى ضعف بصره مؤقتا • أى أن الـراوى يتحمـل مسـئولية أنه استغل « بارتلبى » ، وان تم ذلك دون قصـد منه ، لكن تفـانى بارتلبى من ناحية أخرى لم يكن مطلوبا منه ، وبالتالى فهو يتحمل قدرا من اللوم • على أن نصف العمى هذا له جـانب آخر ، إنه قد يرمز الى عتامة الرؤية الروحية لدى « بارتلبى » ، ومن هنا فهو لا يرى سوى الظلمة •

فضـلا عن أن القطعة الاولى من القصة التى يأمل الراوى فيهـا أن يحكى التواريخ المتباينة للنساخين ، هذه القطعة قـد تؤخذ مجازيا على أنهـا من قبيل تمثيل الجزء للكل • ان الهـدف شبه التاريخى للراوى ،

يمكن أن يكون مجازا عن البحث الجاد عن المعنى • ولهذا فان النساخ يمكن أن يقرأ على أنه الانسان ، ولما كان الراوى هو مستخدم النساخين ومولاهم والمعنى بهمومهم ومشاكلهم ، وهو أيضا الذى ينظر اليهم من عل ، فانه بدرجة ما يعد الههم ، وان كان بارتلبى هو أكثرهم غرابة ، ومشاكله أشد مشاكلهم استعصاء على الحل •

أما قصة « ألف الأحرار » فانها أيضا يمكن أن تفسر على وجوه مختلفة : يمكن أن تفسر أولا تفسيرا أوتوبيوجرافيا •

ان كلمة « كاتب » على الآلة الكاتبة ، فى العربية تتحد فى حروفها مع كلمة « كاتب » بمعنى أديب ، على عكس نظائر الكلمة فى اللغة الانجليزية • ومأساة أحمد رشوان ـ المثقف وخريج كلية التجارة ، على غير المألوف فى النساخين عادة ـ نتجت عن أنه كتب « كلمة » على غير الأسلوب الشائع ، تماما كما فعل يوسف ادريس الذى كتب هو أيضا « كلمة » على غير الاسلوب الشائع ، (عندما توجه باللوم الى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر لانه تفاوض من أجل الاتفاق على مستقبل القاعدة البريطانية فى منطقة القناة ، دون أن ينص الاتفاق على الانسحاب الكامل والفورى) فترتب على ذلك ، أن أعتقل يوسف ادريس من أغسطس ١٩٥٤ الى سبتمبر ١٩٥٥ ، ثم أفرج عنه بفعل المصادفة البحت) •

والأمر ما اختار يوسف ادريس لبطله أن تكون الكلمة التى تنجم عنها المأساة هى كلمة « الأحرار » ! وعلى مستوى أشمل من ذلك ومرتبط ارتباطا وثيقا يمكن أن يكون أحمد رشوان رمزا لا ليوسف ادريس وحده ، وانما لكافة الأدباء والمثقفين والصحفيين ، بل والوزراء المصريين فى تلك الفترة ، فبعد أن استمع المدير العام مدة طويلة مثلا الى أحمد رشوان ، وهو يشرح المشكلة التى أرقته ، وهى أنه يود أن يكون انسانا « يستطيع أن يفكر ويتصرف بمطلق ارادته » وليس « مكنه » ، لكن الريس عبد اللطيف يصر على أن أحمد لا بد أن يفعل ما يطلب منه ، مثل « المكنه » تماما • بعد أن استمع المدير الى هذا الشرح بدأ « يقهقه ويدور فى كرسيه والكرسى يهبط به حتى كاد يصبح تحت المكتب ، واعتمد المدير رأسه على كفيه وقال :

ـ أمال أنت فاكر ايه يا أسمك ايه ؟ دا مش أنت بس اللى مكنه •• أنت مكنه وعبد اللطيف رئيسك مكنه ، وأنا مكنه وكلنا مكن • مش أنا المدير العام أهه ؟ رئيسى ، عضو مجلس الادارة المنتدب ، افرض قال

لى اشترى ألف سهم ٠٠ أقــدر أشترى ٩٩٩ ؟ لازم أشترى ألف ، واذا عملت كـده أترفـد والا لأ ؟ طبعـا أترفـد يبقى أنا فى الحالة دى ايــه ؟ انطق ٠ أبقى ايه ؟

وقال أحمد ٠٠ تبقى سيادتك مكنة » ٠

أهنــاك ما يمنع من أن يفسر المدير العــام الذى يرأس أحمد رشوان (الكاتب) على أنه وزير الثقــافة والاعلام ، أو الارشاد القومى ، كمــا كانت الوزارة تسمى فى ذلك الوقت ؟ ان الجميع فى تلك الفترة كان ينبغى أن يكون « مكنــا » ومن جرؤ على ممارسة حريته وحاول الخروج عن هذا الدور حدث له ما حــدث لأحمــد رشوان وأفظع ٠

وعلى مستوى ثالث يمكن أن تؤخذ القصة على نحو انسانى ٠ ان ليوسف ادريس نوبات كثيرة من التمرد والثورة ، على الأعراف والتقاليد والمسلمات والقوانين الخلقية وغير الخلقيــة التى تحكم المجتمع ، وهـذه النوبات ، كما يعلم القــارىء ، مجسدة فى الكثير من أعماله ٠ و « ألف الأحرار » يمكن أن تنتمى الى نوعية « الفرافير » فى شمول النظرة والتأمل الذى يحتوى الكون بأسره ومــا يحكمه من قوانين ٠ أن القصــة قد تفسر على أنهــا تمــرد ضـــد « النمطيــة » والتبعيــة التى تحـكم ســلوك النــاس فى كل المجتمعــات ٠ فالــكل قــد أصــبح « مكنــا » يفعل ما يريــد له المجتمع أن يفعل ، يذهب الفرد الى عمله ، لا لأنه يستمتع به ، فقــد يكون هذا العمل مثيرا للضجر والملل ، ولكن لأنه لابد أن يذهب الى العمل لان العرف قــد جرى على ذلك ، وكذلك الامر فى كل شئون الحياة من زواج ٠٠٠ وأثاث بيت ٠٠٠ وخلافه ٠ ان القصة بهذا التفسير تصبح ثورة فى وجه مبدأ « هــذا ما وجدنا عليه آباءنا » ٠ وهى بهذا المعنى ، شديدة الشبه بحركة الشباب فى أوربا وأمريكا ٠ تلك الحركة التى ظهرت فى أواخر الستينيات وبعــد ظهور « ألف الأحرار » ببضع سنين ، وقــد ثارت الحركة على تلك الاوضاع المتوارثة والمسلم بهــا دون مناقشــة وقررت أن تمارس حريتها وارادتهــا فى فعل ما تريــد هى ـ لا ما يريــد لهــا المجتمع ـ أن تفعله ، أى أنهــا أرادت ألا تكون « مكنــا » ! على حد تعبير يوسف ادريس ٠

وواضح مما سبق أن اهتمامات يوسف ادريس هنــا ، مهما اختلفت تفسيرات القصة ، نابعــة من التوق الى ممارسة الحرية ـ وهو أمر مختلف تماما عن اهتمامات ملفــل فى قصــة « بارتلبى » ٠ ان يوسف ادريس هنا

لا يعنيه اهمال القراء على المستوى الشخصى أو على مستوى الأدباء عموما، فى القرن التاسع عشر أو غيره ، كما لا يعنيه وضع الانسان والخالق ، أو الجبر والاختيار .

فاذا أضفنا الى ذلك أن قصة « ألف الاحرار » أكثر تركيزا وأقرب الى طبيعة القصة القصيرة كما نفهمها الان . (حين كتب ملفل قصته (١٨٥٣) كانت القصة القصيرة فى بداية توجهها نحو التطور الذى حققته فيما بعد . ومن هنا كثرة الاحداث والشخصيات التى لا ضرورة لها فى القصة) . واذا أضفنا الى ذلك أيضا أسلوب يوسف ادريس الخاص جدا ، وشخصياته المصرية جدا ، ومبالغاته الطريفة والمألوفة لقرائه جدا ، وكل ذلك مجسد فى صفحات « ألف الاحرار » ، تبين لنا أن يوسف ادريس ، حتى لو تأكد أنه قرأ قصة ملفل قبل أن يكتب قصته هو ، لم يفعل سوى أن استثمر تمكنه من اللغة الانجليزية فقرأ ملفل وغيره ، وأفاد من ملفل وغيره ، ليخلق مواقف جديدة ، وأفكارا جديدة ، وبذورا لاعمال جديدة ، وكل هذا نشاط تثقيفى مشروع ، بل مطلوب من يوسف ادريس ومن سائر الأدباء .

اننا هنا أمام حالة من حالات الاحتكاك الخلاق والمثرى بين الثقافات ، اننا فى صميم دائرة الادب المقارن لا دائرة السرقة أو حتى الاقتباس . والشىء الذى يجب ألا نغفل عنه هو أن يوسف ادريس يقف هنا مستقلا وأصيلا الى أبعد حد . إننى أتخيله بعد أن قرأ قصة ملفل يحدث نفسه : يا الهى ! لو حدث هذا الموقف فى مجتمعنا أى نتائج شائقة وفاتنة يمكن أن تترتب عليه ؟ ثم يصدر بعد هذا قصته .

بيت من لحم
بين الجنس والدين
فريدة النقاش

مواجهة عاصفة بين الجنس والدين لهما طابع الارتطام الدرامى دوارة بأنفاس الحياة تلك التى نجدها فى قصتى يوسف ادريس « بيت من لحم » و « أكان لا بد يا لى لى أن تضيئى النور ؟ » وهما القصتان الأولى والثانية فى المجموعة المسماة « بيت من لحم » الطبعة الاولى ، مكتبة مصر ١٩٧٧ ٠

وربما سوف يتساءل القارىء عن سر هذا الغليان الذى هو سمة هذين العملين وخاصية مميزة فيهما . وربما سوف يجد أجابة أرشحها له فى حقيقتين لا تنفصلان ٠٠ الاولى هى أن الارتطام يتم على أرض واقع شعبى لا ينجح أهله عادة فى أن يكرسوا الستر الرائية بحكم الفقر وتواضع الحال الذى يولد نوعا من الانفتاح التلقائى لكل الابواب والنوافذ على بعضها البعض ، والثانية هى أن كل من الجنس والدين ضلع من ثلاثة أضلاع للمحرمات التى تعارف المجتمع الطبقى القمعى المتخلف على عدم الاقتراب منها أو الاجتراء عليها وطرح أسئلتها الجوهرية ، أما الضلع الثالث والذى يتمتن بالاولين ويتدعم فهو السياسة التى تبتدى على طريقتها فى كل مستوى من مستويات الصراع فى تفصيلات وأحداث دالة ٠٠٠ ويجد هذا الضلع الثالث سندا قويا له فى القصة الاولى **« بيت من لحم »** حيث تنبعث نغمة تحتية وأن عميقة تدور حول معنى الشرعية فتتلاعب النساء الأربع بالخاتم « لاحظ أنهن أربع نساء طبقا لما يحلله الشرع الدينى لرجل واحد » ـ لقد تواطأن جميعا فى نهاية الامر وفى اتفاق صامت مرعب مثل الصواعق ومظاهر الخلل فى الطبيعة ـ على أن يمثلن الشرعية أمام أنفسهن ، وتحايلا على زوج الام الضرير ٠ وذلك بأن تضع من يصيبها الدور خاتم الشرعية هذا فى اصبعها لكى يحصلن مع الرجل

الوحيد بينهن على مباهج الجنس المحرم معتمدات على عماه الذى هو اطار الحدوتة فترتوى الارض العطشى وكأنما فى الحلال الذى هو أيضا مفهوم دينى ٠

وهنا تكتمل الاضلاع الثلاثة أليست الشرعية البورجوازية هى ايضا شرعيــة مرائية ٠

« وتتأمل الكبرى ذات يوم خاتم أمهــا فى أصبعها وتبدى الاعجاب به ، ويدق قلب الام وتزداد دقــاته وهى تطلب منهــا أن تضعه ليوم ، لمجــرد يوم واحــد لاغير ٠ وفى صمت تسحبه من اصبعها ، وفى صــمت تضعه الكبرى فى اصبعها المقــابل ٠ وعلى العشاء التالى تصمت الكبــرى وتأبى النطق ٠

والكفيف الشاب يصخب ويغنى ويضحك ، والصغرى فقط تشاركه٠

ولكن الصغرى تصبح ــ بالصبر والفهم وقلة البخت ــ أكبر ، وتبدأ تسأل عن دورها فى لعبة الخــاتم ، وفى صمت تنال الدور ٠٠ والخاتم بجوار المصباح ٠٠ الصمت يحل فتعمى الآذان ٠ وفى الصمت يتسلل الاصــبع صاحب الدور ويضع الخــاتم فى صمت أيضا ٠ ويطفىء المصباح والظلام يعم ، وفى الظــلام تعمى العيون وقــد يكون فى الظلام والعمى والصــمت ترجمة ما للدين والجنس والسياسة أليست جميعا كوابح ؟

أما فى القصة الثانية « أكان لا بد يا ليلى أن تضيئى النور ؟ » التى تنبئنى على حــالة من السخرية الشاملة اذ أنهــا كما يقول الراوى نكتة فنحن أمام وجه جديد لهذه العلاقة الصادمة بين الجنس والدين ٠٠ هى نكتة حقــا ٠٠

لكنهــا نكتة كبيرة ٠٠ تضع رجل الدين الشيخ عبد العال الذى يحمل اسما هذه المرة ــ فالتجربة تتجسد فيه وحده وليست مشاعا كما هو الحال فى « بيت من لحم » حيث لا أسماء تضعه فى اختبار عصيب مع كل المقولات الدينية التى حشى به رأسه عن كون الجنس شيطانا يتجسد دائما فى امرأة ، وما يدعوه اليه دينه من مقــاومة الشيطان أى مجاهدة نفسه و وكبــح أشواقه ورغباته ودعوه أهل حى الباطنية الغارقين فى الحشيش والافيون والسيكونال لاتباع وصاياه قصــد هدايتهم ٠

لكن « شيطان الجنس » فى داخله لم ينحدر رغم المجاهدة ، ولا أهل الباطنية يهتدون رغم الموعظــة ٠ وتأتى الذروة حين يتركهم الشيخ عبد

الغـال ساجدين فى مرة من المرات النادرة التى قرروا فيهـا أن يصلو الفجر ويذهب الى « لى‌لى » التى أيقظ مشهدها شبه العارى كل الحواس بعـد أن استعصت هذه الحواس على الترويض ، وكان بذلك يتخلى مؤقتا عن الامامة والامارة ليطلق العنان لاشواق الجسد فى مقطع فريد الجمـال والاحكـام من مقاطع القصة ـ وربما دون مبالغة ـ فى سجل القص العربى المعاصر كله ٠ وهو يكتسب تفردا اضافيا من كونه يجسد هذه المـواهب المواجهـة العاصفة بين الجنس والدين على أفضـل نحو لانهـا مواجهـة رجل الدين التقى مع اغراء لا يقـاوم لامرأة شبه ـ غانية امرأة ينتمى نصفها لدين آخر ولحضارة أخرى يمكن أن تبيح نظريا لكل الطامعين فى جنس سهل نصيبا موفورا ، ذلك رغم أنهـا واقعيـا وبسـبب نصفها الانجليزى وفلوس أمهـا تتعـالى عليهم وتختار صحبة الأجانب ٠

هنالك فى صلب بناء القصة الاولى « بيت من لحم » دعوة حـارة للتأويل والتفسير ، دعوة تتردد أصداؤها فى السطور وفيما بينها ٠٠ فحيثما تلفت القارىء يجد هذا الصمت ٠٠ الصمت الذى يحمل أكثر من معنى ويتضمن فى داخله ذلك النداء الذى يطالب الينـا بالحـاح أن نمـلأه وأن نجرحه بامتلاء التفسير وتقليبه خاصة وهو قرين الظـلام والعمى « الخاتم بجوار المصباح ٠ الصمت يحل فتعمى الاذان فى فى الصمت يتسلل الاصبع ، يضع الخـاتم فى صمت أيضا يطفـأ المصباح والظلام يعم ٠

فى الظـلام أيضا تعمى العيون الارملة وبناتها الثلاث ٠

والبيت حجرة ٠ والبداية صمت » ٠

يظل السؤال عن حكم الدين مطروحـا دائما رغبة فى اجتناب المعاصى سواء ضمنا أو صراحة ٠٠ وكما أن هنـاك نظرة عملية للامر كله فى هذا الواقع الشعبى تأتى الاجابات على شاكلتها برجماتية ٠٠ « تمشى الحال » فى بيت من لحم ٠٠ وبعـد أن تكون الام وبناتها الثلاث قـد دخلن فى اللعبة حتى نهايتها ٠٠ « ولا يبقى صاخبا منكتا مغنيا ، الا الكفيف الشاب ٠

وراء صخبه وضجته تكمن رغبة تجعله يكـاد يثور على الصـمت وينهـال عليه تكسيرا ٠ انه هو الاخر يريـد أن يعرف ٠ كان أول الامر يقـول لنفسه انهـا طبيعة المرأة التى تأبى البقـاء على حال واحد ، فهى طازجة صابحة كقطر الندى مرة ، ومنهكة مستهلكة كماء البرك مرة أخرى ٠٠ ناعمة كملمس ورق الورد مرة ٠ خشنة كنبات الصبار مرة أخرى ٠ الخـاتم دائم وموجود صحيح ، ولكن الاصبع الذى يطبق عليه كل مرة اصبع ٠ انه يكـاد يعرف ، وهن بالتأكيـد كلهن يعرفن ، فلماذا لا يتكلم الصمت ؟ لمـاذا لا ينطق ؟ » (ص ٩ ـ ١٠) ٠

تدخل الحسابات العملية التى يستشفها القارئ وهو يستخلصها من كل الصمت الذى يدوى صوته كزلزال ... تتدخل كعامل فرملة واقعى .. ككسابح اضافى .

« ولكن السؤال يباغته ذات عشاء ، ماذا لو نطق الصمت ؟ ماذا لو تكلم ؟ مجرد التساؤل أوقف اللقمة فى حلقه .

ومن لحظتها لاذ بالصمت تماما وأبى أن يغادره .

بل هو الذى أصبح خائفا أن يحدث المكروه مرة ويخدش الصمت

ربما كلمة واحدة تفلت فينهار لها بناء الصمت كله ،الويل له لو انهار بناء الصمت .. » ص ١٠ .

وتكون اجابته على النحو التالى :

« ... وبالصمت راح يؤكد لنفسه أن شريكته فى الفراش على الدوام هى زوجته وحلاله وزلاله وحاملة خاتمه ، تتصابى مرة أو تشيخ مرة ، تنعم أو تخشن ، ترفع أو تسمن ، هذا شأنها وحدها ، بل هذا شأن المبصرين وحدهم ؟ هم الذين يملكون نعمة اليقين ، اذ هم القادرين على التمييز ، وأقصى ما يستطيعه هو أن يشك ، شك لا يمكن أن يصبح يقينا الا بنعمة البصر ، وما دام محروما منه فسيظل محروما من اليقين ، اذ هو الأعمى ليس على الاعمى حرج .

أم على الأعمى حرج » ص ١١ .

وتنتهى القصة كلها بهذا السؤال الاستنكارى الساخر .

أما الساجدون وقد طالت سجدتهم لان امامهم لم يكبر ايذانا بنهاية السجدة فى « أكان لا بد يا لى لى أن تضيئى النور ؟ ») .

فقد بداوا يتساءلون - أو بالاحرى يتساءل كل واحد منهم .

« منفردا ولاول مرة فى حياته .. ماذا بالضبط عليه أن يفعل ؟ ما هو حكم الدين فى موقف كهذا .. وهل اذا رفع أحدهم رأسه تفسد صلاته - وربما صلاة الجماعة بأسرها - ويحمل هو وحده ذلك الوزر كله ؟ وهل يحتمل أحدهم أن يكون هو دونا عن الساجدين جميعا المتسبب

فى اسداد الصلاة ؟ العودة الحديثة لله وبيته وحظيرة الدين جعلتهم مرة أخرى يرون الله ماثلا بجناته وجحيمه ووعده ووعيده أمام عيونهم ٠٠ هم كالتلاميذ يعودون ومن تلقاء أنفسهم الى المدرسة بعد طول « بلطجة » أو تزويغ » ٠٠٠٠ ص ١٤ ، ١٥

ثم يواصل ٠٠

« وان السعلات التى بدأت تتكاثر وتتحشرج بها الصدور المحنية لم تكن كلها سعالا ، أكثرها كان علامة تململ ٠٠ وتململ لا حل له فمعرفة ما حدث تستلزم رفع الرأس والاستطلاع ، ورفعها نقض للصلاة ٠ فلينتظر الى أن يفعلها غيره ليكون البادىء **ويكون ذنبه هو ذنب التابع ، وفرق كبير بين ذنب الفاعل الاول وذنب التابع ٠٠ » ص ١٦ ٠**

ان دولاب الحياة لا يمكن أن يتعطل لا بد أن يبقى سائرا رغم التصادمات مع الدين والتى لا بد أن تجد حلا براجماتيا كهذا لتستمر الحياة وليس بوسعنا أن نجد شكلا آخر له فى الحياة الشعبية ٠

فليبق الاعمى عارفا وهو يدعى اهتزاز اليقين ، وليبق الساجدون ساجدين خوف أن يبدأ أحدهم بالمعصية ٠٠ فلتكن المعصية من نصيب آخر ليكون هو الفاعل الاصلى ٠٠ ويجرى التحايل الضمنى على « المعاصى » شأن كل تحايل على مصاعب الحياة لا بد له فى نهاية المطاف أن يهزمها ٠٠٠ هكذا اعتادوا هم الحياة فى لحظاتها الحاسمة يصعب أن يبقى الدين بعيدا عن مجرياتها ٠٠ بل يدخل فى نسيجها حين يطوعون مقولاته ومحاذيره طبقا لحاجاتهم ٠

***

فى هذا العالم الشعبى يمشى الدين فى الاسواق على قدمين ٠٠ ممثلاه فقيران من صلب الناس ، يتنفس الدين من الالم البشرى الذى يتولد فى المجتمع المنقسم على ذاته وتنفك عرى التزمت ويفقد جانبا من وظيفته كأداة قمع ضد هؤلاء حين يجذبونه بأنفسهم الى عالم البشر الملىء بالمعاصى والذنوب يأتون به حين يستجيبون فى القصة الثانية لذلك الاذان الجميل العميق كأنه الغناء الذى يحرك القلب ويوقظ الروح ويتخلل مسام الجسد الذى تسللت اليه « الكيوف » ، فالروح لديهم لا تنفصل عمليا عن الجسد دون أن يدركوا هذه الحقيقة وان كانوا يمارسونها ، وهم حتى لا يتأملون فى الفكرة بين ما يتأملونه من الاشياء فما بالك بأن يعقلوها ، الروح اذن

تعيش فى هذا الجسد ، لعلها تتسكع فيه وهم لا يجدونه شيطانا يدنسه الجنس كما يقـول الدين أو تقول الفلسفة المثالية كلهـا ·· الروح هى جزؤه المعنوى الذى ينبض بالحيـاة والاشواق على طريقته ولا يحلق فى أى فراغ من أى نوع ·

لذا هم لا يحتملون « الله الكـامل » أبدا هذا هو ما اكتشفه الشيخ عبد العـال ·

ونحن نجـد الشيخ نفسه فى معتـرك حيث لا تفتـأ الصـدامات والتناقضات تتوالى فليس هؤلاء الهلاسون الحشاشون فقط هم الـذين لا يحتملون الله الكـامل ، بل انه يكتشف بعـد طول مجاهـدة لنزعاته وأشواق جسده أنه هو نفسه لا يحتمل الله الكـامل ، فيترك المصـلين ساجدين ، ويندفع الى حيث تتقلب « ليلى » ·

« هى الشيطان كاملا غير منقوص ، فالاغراء فيهـا كامل غير منقوص نائمة هى تتقلب ، جسدها فائر يغلى ، وعلى الفراش وفى دفعات يتدفق ! هذا صدرها هذا شعرها سيح على موجات يغطى الصدر والبطن وينحسر ·· وتتقلب ؟

يارب ··

مستغيثا صرخت ليست استغاثة أرضى لمـلا أعلى ، ولا ناطقة بلسان ضعف البشر هى استغاثتى أنا ·· كنت قـد بدأت أغرق · أواصل النظر لا عن رغبة فى المجابهـة وتصعيب الامتحـان وانما عن عجز أن أكف عن النظر ·

قتل الانسان ما أكفره ! ص ٢٥

يستمد الشيخ نفوذه على الناس من شرعية معنوية نحل لهم فى الواقع تناقضات أجسادهم مع مطالب الدين وتبرىء من « الدنس » حاجات هذه الأجساد بما فيها حتى الاجتـراء الهمجى على السائد أو كسره كسرا ·

وفى « بيت من لحـم » نجـد ان كلّ مقومـات الشرعيـة التعـارف عليهـا باسـم « الحـرام » و « الحـلال » هى الان موضـع تسـاؤل هى الان موضـوع عـدوان يتم فى بسـاطة وسـلاسة ويجرى تتويجـه بتسـاؤلات الام التى اختبرت فى الزواج الحـديد

ما يمكن أن يوقظه الجنس من قــوة خافية ‏·· هـذا الاختبــار الذى يجعله يضع « أكبر الكبائر » موضع سـؤال « **الطعام حـرام لكن الجـوع** أحرم » انهــا أسئلة أكبر وأبعـد أثرا من هذه التجربة المباشرة انها تخص كل « حلال وكل « حرام » متعــارف عليه ‏·· وما يبدو لنا سقوطا مرعبا سرعان ما يتكشف أيضا عن يقظة مؤلمة على حقــائق أخرى يفصح عنهــا الحرمان ، بكل مستوياته وتبدياته ·

كذلك سنجـد أن المؤلف لا يعاقبهم ‏·· ان احداهن لا تموت كما سبق أن ماتت عزيزة فى « الحرام » نتيجة ارتكاب الخطيئة الجنسية ذلك أن ستار الشرعية الذى يضعنه ـ الخاتم بخاتم لهن تلك الحماية الوهمية من جهـة وهو يســخر منها ، ولأن الرؤية الايديولوجية للكاتب قد تطـورت ، بعـد « الحرام » من جهة أخرى لتتجاوز ذلك السقف الاخلاقى ذا الطابع الوعظى الذى لا يرضى بأقل من موت الخاطئة حتى لو كان خطؤهــا قسريــا عنيفــا قاهرا ، حتى أو لم يكن خطأ ‏·· ناهيك عن حاجة التســبيح العام ـ فى الحرام ـ كعمل تراجيــدى الى ضحية ·

وهو بهذه النهاية الجديدة يكون قد كسر النهاية التقليدية للحكاية الشعبية التى تتضمن الموعظة الاخلاقية والعقاب معا ولكن الحكاية الشعبية أيضا تتضمن البهجة والسعادة التى هى حق للمخلوقات الطيبة القلب ‏··

ونحن أمام مخلوقات طيبة القلب كادحة تستحق ولو هذا القــدر من السعادة التى لا تتلقى العقــاب عليها ‏·· انهن ينتزعن صوب حقهن فى الحيــاة مراوغات متسللات ويضعن ستار الشرعية المرائى ويحصلن على بعض السعادة المحرمة · ويفلتن بهــا ليتفجر احتجاج يضع النهايات على مستوى جديد تماما يخرجها من اطار القصة التقليدية ·

***

ليس ثمة حوار فى « بيت من لحم » لان الحوار لا بد أن يســتدعى المكاشفة لا بد أن يجرح هذا الصمت الشامل ، هناك الراوى الشاهد وحده الذى ينقــل الاحداث ويروى الحــد الادنى الضرورى من التفصيلات حول الشخصيات لكى يتألق الحــدث ـ الدرامى الرئيسى الصادم فى بؤرة العمل ويظــل يلف حلقــاته الى أن تقترب الدائرة من الاكتمال تلك التى أطلق عليهــا يوسف ادريس فى حوار تليفزيونى « البحر الدائرى فى النثر » ‏·· حيث يحل صمت شبيه بصمت البداية وان اختلفت دوافعه ، وهو اختلاف ينفى مقــولة شائعة عن ثبات البنية وخلودها ·

يسرد الراوى نيــابة عن الجميع فتنهض حالة القهر الشامل على مستويين ذلك المستوى المــادى الفظ ‏·· « هناك لكل قليــل أقل » ‏··

ومستوى معنوى آخر هو حرمانهــا من البوح ٠٠ سلب حقهــا فى التعبير مباشرة ، لكن هذا المستوى نفسه اذ يحكم الحصار حول عملية كسر الشرعية بادعائها وتمثيلهــا فى شكل وضع الخاتم دون كلام فانما يضعها من جديد فى بؤرة الصمت المطبق ٠٠ الصمت الذى يكون دافعا أساسيا بدوره لكل تأويل ٠٠ وبداية للقراءة ٠٠ لقراءة فكرة الشرعية تلك من جديد ٠٠ وفى عمق يكشف لنا عن زيف الشرعية البورجوازية كلهــا ٠

فى « بيت من لحم » نجــد الشخصيات جميعــا بلا أسماء ٠٠ فماذا سوف تعنى الأسماء هنالك دلالة أعم وأشمل لهذا الفيض الهائل من الاشواق المخزونة والاحلام المجهضة وفى الليل تتناثر أجسادهن كأكوام كبيرة من لحم دافىء حى بعضها فوق الفراش ، وبعضها حوله ، تتصاعد منها الانفاس حارة مؤرقــة ، أحيانا عميقــة الشهيق ٠٠ » ص ٣ ٠

انهــا حالة شبه بدائية لم تتمكن الضحية أبدا من أن تكون محبة ومحبوبة فى تجربة الحب الشخصى ٠ لم يمكنهــا منه مجتمع وحشى ٠٠ فلماذا يسمى هاته النساء اللاتى لم تتوفر لهن الظروف الانسانية تجعل من مثل ذاك الحب مطلبا ممكنــا وعلامة على انسانيتها المنتهكة فى الوضع الجــديد ٠

لذا حين نبحث عن الفوارق الفعلية بين ذلك الذى حدث وبين صمت الانتظــار من قبل ومن ومن بعــد « فالبنــات كبرن والترقب طال والعرسان لا يجيئون ، ومن المجنون الذى يدق باب الفقيرات القبيحات ، وبالذات اذا كن يتامى ؟ ص٣ » لن نجد شيئا جوهريا اذ تتلاشى المسافة بين أشكال الاهــدار الانسانى لتنتج هذا القهر المصفى ٠

يبقى سؤال ، ما الذى يمكن أن يعنيه هذا الزمن الطويل نسبيا الذى تستغرقه القصة الاولى حيث كبرت البنت الصغيرة وطالبت بدور ما فى لعبة الخــاتم وحصلت عليه وطالهــا الصمت ، أى أن ذلك لا بد أن يكون قــد تم بعــد زواج الأم من المقرى الكفيف بزمن طويل ٠٠

هل هو الزمن الذى تستغرقه ـ يانرى ـ عملية اجتراء الناس على الثوابت بحكم الضرورة وهى تمارس ازاءها حرية مريرة تتمثل فى اهدار نفسهــا وانظم المجتمع الطبقى لطمة قاسية ونكتشف له فى العمق عن زيف وتزوير أبعــد غورا ممــا ترتكبه هى ؟ ٠٠ هذه اجابة محتملة من اجابات أخرى كثيرة ٠

ان ما يتدحرج فى ظل هذه القسوة الهمجية للمجتمع الطبقى القمعى المتخلف ليس فحسب المحرمات الدينية التى تسقط عمليــا وانما أيضــا تراث الثقــافة الذى نهض فى قلبه الانسان انسانا ، الثقــافة التى كانت

فى غياب الدين وقبل نشأته قد جعلت من الجنس قرين الحب الشخصى لا قرين الحاجة البدائية ، كما مارسته الفتيات الثلاث ، ولا قرين عملية التسليع التجارية كما كن ينتظرن عريسا أى عريس ••

ان الزمن الاسطورى لمأساة أوديب يضرب بجذوره عميقا فى القدم قبل نشأة الأديان •

وحين ينحدر كل هذا التراث يخلى مكانا للجوع الخالص •• الجوع الفسيولوجى المحض الذى هو تيمة رئيسية فى القصتين •

لكن الضحية لا تقبل هذا الانحدار فى صمت وان كانت تمارسه •• بل انها تحتج احتجاجا صاخبا على تدهور انسانيتها وينتمى احتجاجها أيضا لذلك الامل الذى سدت فى وجهه الابواب ، انه احتجاج باسمه رغم كل الاخفاق •

ويأتى الاحتجاج فى شكل ذلك النوع المختلف من الصمت الذى يحل بعد أن أدرك الجميع انهم متواطئون •

« الصمت المختلف الغريب الذى يلوذ به الكل • الصمت الارادى هذه المرة ، لا الفقر ، لا القبح ، لا الصبر ، ولا اليأس سببه •

انما هو أعمق أنواع الصمت ، فهو الصمت المتفق عليه أقوى أنواع الاتفاق ، ذلك الذى يتم بلا أى أتفاق •• » ص ١٠

انه صمت الضحية التى تدرك أنها ضحية وتحتج على تدهورها •

يجد القارىء نفسه أمام هذا الواقع الجديد للقهر المصفى أو الاحتجاج عليه عاجزا عن أن يلوم الضحية متأملا بأسى وحزن عميق بعد أن كشفت له رحلة المعرفة التى تحفر لها كل قراءة جديدة دربا ـ عن ادراك الشخصيات العميق لهول ما ارتكبته فى حق نفسها •• ولمدى كونها ضحية •

أنها صفعة فى وجه المجتمع الطبقى الذى يعيش على الرياء ويضفر الاكاذيب حول مشروعيته •• تلك المشروعية الزائفة التى يفضحها الضد بسفور ما بعده سفور ويترك لنا الصمت للتأمل والتأويل فاذ بنا وجها لوجه أمام هذه الحقيقة البسيطة •• أن الفاعل الأصلى هو النظام الطبقى الغائب تماما فى القص والسرد والبناء ولكنه حاضر حضورا يستحيل تجاهله الا اذا لجأنا لقراءة أخلاقية مثالية ، ومثل تلك القراءة الاخيرة سوف تبدأ وتنتهى بصب اللعنات على الضحية •• وأهم من هذا وذلك اغلاق باب المعرفة الذى يفتحه هذا النص باشتعال اللهيب فى قلب الدائرة التى تبدو للعين العابرة وكأنها مغلقة •

قصص

ملح المسافر

محمد المخزنجي

أول السفر

كان يشعر بفرح الانعتاق ، فرحا يفعمه بالخفة ، بالطرب الدافع الى دندنة لحن حزين بسخرية مرحة : « لما أنت ناوى تغيب على طول » ، وكان قد خلع حذاءه والجورب وراح يستمتع بملامسة الموكيت لباطنى قدميه العاريتين وهو يطل من النافذة قرب الجناح ، فى الطائرة قليلة الركاب كأنها خالية ... أرض المطار فى أول المساء وعربة السلم تمضى لتنضم الى صفوف سلالم الطائرات المتراكمة فى الركن ، ورجل أمن يتكلم فى جهاز لا سلكى بينما الطائرة تتحرك على المدرج مبتعدة ، الآن يوقن فى انعتاقه ، الان سترتفع الطائرة . سيتحرر من هجوم الهموم الكبيرة والصغيرة المتواصل على انسان فقير فى العالم الثالث ، سيكون فى مأمن من مصير السجن والاضطهاد المسلط على رقبته بلا معنى ، كسيف قدرى ، لمجرد أنه اختلف يوما ، أو يختلف ، أو سيختلف ، وترتفع الطائرة فيشعر بنفسه خفيفا كعصفور فى الفراغ المضىء النظيف المحمول على أجنحة الهواء ، ويستبد به طرب المحبة .. يغازل المضيفات الجميلات بكلام يشبه الشعر ويلامس ايقاع الاغانى ، ثم يعود الى النافذة ملقيا آخر نظرة على آخر نقطة من حدود وطنه فى الليل : ركام من نقاط ضوء الشوارع فى تلك المدينة الساحلية التى يعرفها جيدا وتعرفه : مجرة من نجوم مرتعشة الاضواء فى سديم الارض المظلم .. نجوم انسانية متواضعة ترتعش وهى تتضاءل مع الابتعاد ، ثم .. فجأة يبتلعها الظلام ، فكأنما يبتلعه .. كأنه ينتزع من عمره ، أو ينزع عنه عمره ، ويلقى به فى ظلام لا نهائى سابح ليضيع ، فيوارى وجهه فى لدل زجاج النافذة المطلق .. لعله يستر انهياره ، لو أجهش فى البكاء .

صوت السياب

لم يكن يصدق السياب تماما وهو ينادى مقروح الكبد من بعيد ، من وراء البحر ، من خلال الضباب والغيوم ، تعوزه نقود السفر ‥ وينادى: « عراق ، عراق ، عراق » •

ولقد سافر الاسبان الى أوطانهم ، سافر الافارقة ، والآسيويون سافروا ‥ كل زملائه سافروا فى عطلة الصيف الى أوطانهم وخلوه وحيدا فى وحشة مسكن المغتربين الكبير •

وها هو المصرى وحده ، يرن صوته بالاسى عبر ردهات عشر طوابق خالية ‥ ثلاثمائة غرفة لا يسكنها أحد ، اللهم غير صدى الصوت الغريب يجيبه وهو ينادى مصر : عراق ، عراق ، عراق !!! •

نسق ‥ عربى

لأوديسا نسق درج من رخام يصعد فى ربوة من جنائن يحلق فوقها حمام البحر ، ولفارنا نسق بساتين بنفسجية توغل فى الافق لشد ما هى خضراء ، ولاستانبول نسق تلال مشرقة الخضرة تتناثر على مدارجها بيوت بيضاء بسقوف وردية القرميد • ولبيريه نسق جبال الأوليمب المحروقة فى شمس العصور وصبر بناء مدينة عصرية فى السفوح • وللارناكا نسق عمائر بيضاء جديدة تبدو من فوق ظهر سفينتنا وكأنها طافية فوق الماء • فأين نسقك يا لازقية ، يا أول ميناء عربى نلتقيه فى رحيلنا ؟ ‥ لا شىء يبدو من جانب السفينة الذى سمحوا لنا بالاطلال منه غير نثار من زوارق صيادين صغيرة على سطح الماء ، ثم شريط من ساحل يتماهى برماديته مع رمادية المياه ‥ ركام من عمائر عالية وبيوت صغيرة بلا رابط على امتداد الارض نحو الشمال • ثم سمحوا لنا أخيرا بالعبور الى شرفات السفينة فى الجانب الآخر وهى تتهيأ للرسو على الرصيف • فكأنما انشقت عن نسق ذلك الميناء الأرض ! فلم يكن ذلك رصيفا ‥ لقد كان تلالا من البشر تغطى أرض الميناء ‥ شبان وشيوخ وأطفال ، رجال ونساء ‥ فرح جموع من الابناء والأمهات والاخوة والاخوات والاطفال والاقارب والاصحاب ‥ آلاف جاءوا لاستقبال مائة من ذويهم الذين غابوا عن عيونهم سنة ، مائة ، كانوا أقل من سدس عدد الركاب ، صاروا فى غمرة هذا الطوفان من المشاعر : كل السفينة •

قاسيون

عنـد الصعود باتجاهه ، فى الليل ، بدا لى جبلا من الاضواء يتعلق بمعجزة ما فى ظلمة الافق ·· مجرة غريبة من الألق المزدحم فى سـديم الحلك الدمشقى تكسبه نعومة القطيفة ، فطلبت من صاحبى أن يبقى متجها بالسيارة دوما نحو قاسيون ، ولو الى الأبـد ·

وعند الهبوط منه ، فى النهـار ، استوحشت لرأى الدروب الضنينة عبر تضاريس الجبل الأجرد ، والبيوت الضئيلة التى يصـطلى لونهـا الإسمنتى العـارى تحت الشمس ·· النسوة رقيقـات الحـال اللائى يتوارين بعيـدا عن فضح العيون ، والأطفـال الذين لفظتهم ضـآلة البيـوت ، ثم الرجـال الذين يهبطون الى أعمالهم المتواضـعة فى المـدينة ·· نازحـون فلسطينيون ، ومهاجرون أكراد ، ودمشقيون فقراء · ثم ، لا أعرف ·· هل كان يسرع بخطوى الهبوط ، أم أن خطـاى كانت تتسارع للهبوط ؟!

واذ عدنا نتجه اليه فى الليل ، كان صاحبى يعاود اجتهاده فى ابقـاء السيارة صاعدة نحـو قاسيون ·· نحو خيمة الايواء الهائلة للذين قهرتهم كل السفوح ، فلاذوا بالجبل الاجرد ، ورشقوه بنقـاط النور تؤنسهم فى الليل · آه يا صاحبى ·· أو ليس لنـا فى الجمال العربى مطلق المسرة ، ولو مرة ؟! ◆

على الخط الأبيض

فى درجة ٣٠ تحت الصفر كان طبيعيـا أن نخالف اشارات المـرور التى ينظمها مركزيا عقل اليكترونى بعيـد · لم ننتظر النـور الاخضر ، بل حتى لم نعمد الى عبور الشارع الفسيح من نقطة عبور المشاة ، واندفعنـا من رصيف الثلوج الى الاسفلت راكضين · لكننـا عند المنتصف الأبيض ·· حوصرنا ·

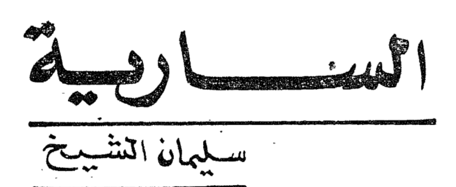
لم يكن خطـا واحـدا فى حقيقـة الامر هذا الذى يقسم الشارع الى اتجاهين لمرور السيارات ، بل خطين متوازيين يفصل بينهما شريط ضـنين وسع بالكـاد مواطىء أقدامنـا وقـد وقفنـا متجاورين · نتضاغط بجنوبنا لحـد الالتحـام ، ونهتز كستارة من الارتعـاب المتماوج ·· مرة الى الوراء من فزع اقتراب المركبات المـارقـة أمامنـا ، ومرة الى الأمام من رعب اقتراب صوت المركبات خلف ظهورنا ، ولم يكن بيننـا وبين احتمال الموت غـير سنتيمترات قليلة ، ولحظـة خاطفـة ·

لحظــة خاطفــة ، من العجيب أننــا حددناها معــا ، ككائن واحــد صاح صيحة واحــدة : « اجر » ، فركضنا حتى رصيف الثاوج الاخر ، ثم وقفنا نترامق مستغربين مرتين ‥ مرة لاننــا نجونا ، ومرة لان كــلا منــا كــان يتساءل ــ لا بد ــ فى داخله : أين ذهبت رائحــة الكــارى التى نتناقل فى حلقــات الأجانب المنعزلة أن الهنود ينضحون بهــا ؟ ورائحة عرق الزنــوج الشهيرة فى الثرثرات ؟ ورائحــة السمك المتعفن الذى يشــاع أنــه طعــام الفيتناميين ؟ ورائحة الفودكا والبصل التى صــدقنا أنهــا تفوح من فم كــل روسى ؟ ‥ فقــد كنــا على الخط الابيض خمسة ، ولم يكن هنــاك غــير تضاغطنــا ، ورائحــة الصقيع •

صدفة القلب

عملية مرعبة ، نعم ‥ ولكن ‥ من كان يصدق أن كل هذا الحجــر على قلب الانسان ؟ وهذا الحجر بالذات يؤكــد له أنه ليس بخير • رغــم الراحة ، والأمان المدود ، والوفرة ‥ بل ، لعل هذه الراحة والأمان والوفرة ، هى ما حمل الى القلب كلّ هذا الحجر ‥ لحظة بعــد لحظة وكل لحظــة تحمل الى غشاء التامور المسترخى شيئا من ملح الكلسيوم عبر تيار الــدم المتباطىء • واستحال القلب النعسان فى هناءة هــذا البعــد الشــمالى الى سجين لا يشعر بسجنه فى جوف هذه الصدفة من التامور المتكلس ، يطــــرق عليهــا فيجزم الرنين برسوخ الحجر ، والقلب نائم فيهــا ، لا يمتلىء حتى تمامه ولا يضخ بكل العافية ‥ ولم التمام وكل العافية وكل شىء يأتيه بسهولة فى هذا البعــد الذى فر اليه رافعــا شعار « لا العين ترى ، ولا القلب يوجع » • وهاهى العين المبتعدة لم تعــد ترى صور الهموم فى وطنه ، وصار القلب حقــا لا يوجع ، لكنه فى نفس الوقت ــ هذا القلب ــ ليس معافى ، بــل يمسكه الوهن • صحيح أن كلّ شىء يأتيه هينــا فى مجتمع هبط اليه بمظلة الغريب ‥ ينعم بالدفء وهو يطــالع من وراء الزجاج بهــاء مدن الثلوج الناصعة المضيئة ، وتأتيه المحبة دون أن يكون فى حاجة حتى لتقمص دور العاشق ‥ ويأكل من خبز ولحم وفاكهة صراع لم يخضه أبدا ضــد حــدة الفصول • لكن ، وهو يرى الآن كل هذا الحجر على قلبه يدرك أنه ليس بخير • ويتفتح وعيه على وقائع الحفرة المملوءة بالثلــوج الان فى الحــديقة المواجهــة والتى تمتلىء بنضارة العشب وتفتح الزهور فى الربيع ‥ لقــد أحرق الغزاة الفاشيست فيهــا مائة ألف من الوطنيين العزل بعــد مذبحــة بالرصاص وجنــازير الدبابات • ثم خــرج من الغــابات مئات آلاف الوطنيين ليدحروا الغزاة ويحرروا مدينتهم التى لم تكن غير خرائب وعشب محروق وأهل متفحمين • نفس المدينــة التى يجــد فيهــا الآن راحته المجــانية •

راحته المدفوعة الأجسر سرا من دمه ، جزئية كلس من بعسد جزئية تجمعت لتسجن قلبه فى هذا الحجر الابيض الجيرى الذى يراه ، ويلمسه ، ويدق عليسه فيفزعه الرنين • وفى رنين الفزع يرفع يده بازميل قاس ويضرب ضربة فتتطاير من صدفة التامور المتحجر شظية تخلف نافذة صغيرة يطل منهسا نسيج القلب • •ورديا نبيذيا أحمر ، حيسا لا يزال ، يناديه ليعاود رفع أزميله هذا ، ازميل الرجوع ، ويضرب ، يضرب ، يضرب ، يضرب ، والخطر مع كل ضربة ينذر بقطع وعاء دموى من الاوعية التاجية الرقيقة •• تتبسدى محيطسة بالقلب كشبكة رى قانية مرهفة • لكنه يواصل الضرب ، ليعود •• ستعود العين ترى هموم بلده ، نعم •• وسيعود القلب يوجع ، ولعله سيكون وجعسا أشسد بعسد هسذا البعسد ، هذا الرغسد الذى كان •• وجعسا لقلب مكشوف فقسد تاموره •• قابل للاختلال بهزة ، أو الانجراح بلمسة ، أو الانفجسار فى انفعسالة صغيرة زائدة •• لكن المؤكسد أن هذا القلب المزاح عنه الحجر سيكون قادرا على الامتلاء حتى تمامه وضخ الدم فى العروق غزيرا بكسل العسافية •



السارية

سليمان الشيخ

تصفر الرياح فيتردد صدى دمدمة مخيفة ، كأنها سرت فى أسلاك موصولة « بميكروفونات » موزعة فى كل زاوية من زوايا المكان ٠

وبين حين وآخر كان يرتفع نباح كلاب يتجاوب صداه من قاع الجبل الى قمته ، تتبعه أصوات ثغاء مكتوم أو أصوات بشرية غير واضحة ٠ تبحث عن مصدر الاصوات ٠٠ فلا تجد الا شقوقا وحفرا وكهوفا ٠٠ كانت تسمى بيوتا !

تصل فى تنقلك بالمكان الى بقايا كلمات محفورة على بوابة ، أو بقايا بوابة كان لها فى التاريخ شأنها ، فتحاول تجميع الحروف المهشمة والمتناثرة كيفما اتفق ، فلا تجد الا ديباجة تفخيم وتعظيم وتكريم لرجل انحصرت مزاياه بكونه سليل أحد الحكام فى زمن مضى ٠ وأن القلعة أو على الأصح جزء منها بنتها آلاف الايدى والعقول فى زمن ولايته ٠ فجاء هو وأزلامه لينقشوا ألقاب التفخيم عليها فشوهوا تناسق وهندسة أحجار البناء ٠

تدوى فرقعة ، وينقذف أمامك كلب لا يكف عن النباح ، فتنزوى فى ركن المكان ، وتبحث بواسطة سمعك وناظريك عن أسباب الدوى ، فلا تجد تفسيرا أفضل من ارتطام عصف الريح بالشقوق والفراغات المحيطة بك ٠

تسأل نفسك : ألا يكفى هذا ٠٠ ولم الاستمرار بالمغامرة ؟

ربما كانت الكلاب فى أعلى قمة الجبل ·· انهـا تنبح نباحا مسعورا ، كأنهـا لم تر انسانا من زمن ! والثغـاء المكتوم يلاحقك ، ودمدمات الريـاح تدخل فى روعك الخوف والحيرة ·

انسان ·· أم ظل لانسان ·· هو ما رأيت ؟

لقـد اختفى فى نفس السرعة التى ظهر فيهـا بين أحـد الشقوق !

ثارت لحظتهـا فى نفسك معركة بين رغبتين ملحتين :

أولاهما : الهروب وتحقيق غنيمة السلامة ، وثانيتهما : المضى قـدما واستكناه ما يحويه المكـان !

لاحت بارقـة أمل بتوافـد مجموعة من الصبية ، كانوا يتقافـزون كالقرود أو المـاعز الجبلى بين الصخور الحـادة ، والشقوق الفاغرة أفواهها !

حبل الكـلام كان مقطوعا ، بينك وبينهم ، حاذوك ومضوا ·· قالوا كلمات ·· فهمت منهـا أن اتبعنـا !

تريثت قليـلا ·· واسترجعت ·· الاصوات المسعورة للكلاب التى لم تكف عن النبـاح ·· وتمعنت بالمجهول المخيف الذى ربما يترصدك فى عـالم غريب عجيب !

***

مضيت قدما ·· ولم تستمع لاصوات التحذير التى دقت فى ذهنك ·· تقافزت مثل الصبية بين الصخور ، ومضيت تصعد طرقا داستها آلاف الارجل وامتلأت قتـالا ودما بين شعوب كانت تقـدر قيمة موقع القلعـة المهم فى زمن مضى وانقضى ·

ازداد النبـاح سعارا ، وتسارع وجيب القلب ·

ألقموه حجـارة ·· ذلك الكلب الذى اكتشفت أنه كان مربوطـا أمام غسيل على حبل ما مازالت الريح تؤرجحه على هواها !
اذن ما زال فى المكـان بعض السكان !

ظهرت ·· ملامح امرأة ·· ثم اختفت بسرعة ، غير الأطفـال طريقهم وابتعـدوا عن طريق الكلب الذى لم يكف عن النباح ·

بانت ساحة مكشوفة وممهدة فى أعلى قمة الجبل ، هى ساحة البلدة التى كانت ، ثم بدأت تظهر المعـالم الاخرى ، المسجد ، وزوايا وتكـايا بعض الشيوخ ، وأجران المـاء المنقورة فى الصخور ، ومعالم أخرى مازالت شواهد على أن هذا النتوء الصخرى الذى يحـاـل منعطفـا يلتوى تحت أقـدامه النهر وينساب ، كان مكـانا سكنه الانسان منذ آلاف السنين ·

تقتحم مكانا ، رائحة البخور تزكم أنفك ، وبقايا نذور تجدها حول ضريح كبير مجلل بكساء أخضر ما زال قماشه ينم عن جدة لم توغل كثيرا فى السنين !

تخرج وتوالى تقافزك ٠٠ أمامك الاطفال ، وخلفك وحواليك سيل من أيام التاريخ حفرت لها فى المكان آثارا وشواهد ٠

تصل الى البيوت المحفورة على حافة النهر ، العلو شاهق والفتحات فى الصخور تجعل القلب يقف من الخوف ٠

لا شىء الا الهوة ٠٠ وشقوق حفرت بفنية لتجعل الحياة ٠٠ حتى هنا ٠٠ مريحة !

احتار النظر : هل يتابع فنية وتراتب الحفر ، أم يطل على النهر الذى ما كف عن الجريان ؟

تعيدك المخاوف ٠٠ خارج أعشاش النسور تلك ٠٠ فتخرج لمتابعة قفزك وراء الأطفال ٠

يوصلونك الى المقبرة ، ما زالت الشواهد واقفة ، فيتقافز نظرك على الكتابات التى ما زالت واضحة عليها ٠٠ فلانة ٠٠ فلان ٠٠ الفاتحة ٠٠ الموت حق ٠٠ الزمن ليس بعيدا ، أحدثه منذ خمس عشرة سنة !

هل توقف زمن الناس فى هذه الشقوق منذ ذلك التاريخ ؟
هكذا تسأل ٠٠ لكن بلا جواب !

تقفز كطائر وراء الصبية خوفا من أن تتوه قدماك ٠

تلوح لك بيوت حديثة خلف التل المقابل ، تقف وتتمعن ٠٠ ثم تبحث عن أصوات الصبية ٠

ما زالت الدمدمات تدوى فى المكان ٠٠ وما زال النباح والثغاء المكتوم والأصوات البشرية تتردد بين فينة وأخرى !

تصل الى بقايا قنوات منقورة فى قلب الصخر تتجه متعرجة صاعدة ٠٠ ربما كانت قنوات ماء الشرب ٠

توالى النزول فتلتقى بزوج من الماعز تتشاقيان ، ثم تلتقى ٠٠ بصبية تحمل وعاء ماء على رأسها !

الى أين ٠٠ ومن أين ؟

****

تتابع النزول ·· ثم ·· ترتعد فرائصك لهول المفاجأة ، على رأسها أكاليل من نبات البرارى وورود ، وعلى صدرها قلادات ، وبين يديها مسابح أو ما يشبهها ، أسمالها بالية وغضون الوجه تفضح الزمن الذى مضى ··

خشيت على القلب أن يتوقف فأطلقت صرخة الخوف المدوية ·

جاء الصبية وتحلقوا حولكما ·· فخف الرعب قليلا ، أشارت بأصابع واهنة الى العقود والمسابح والقلادات ، وأطلقت فحيحا لم تفهمه ·

لكنك أسرعت باخراج بعض النقود ، فنظرت اليها وهزت رأسها علامة عدم الموافقة ، ضاعفت المبلغ ، فتناولته ومضت تحب وئيدا ·· وئيدا !

من أين ·· والى أين ؟ تردد السؤال فى ذهنك ·· ولم تجد مناصا الا أن تنزل فى الشق الطولى للوصول الى الشارع العام ·

ثارت زوبعة خلفك ·· ولولا وجود الصبية حولك لهرولت من أمام الزوبعة التى كان يثيرها ·

وصلك لاهثا ·· ورطن بكلمات لم تفهمها ·· ثم قدم لك أوراقا قديمة ·· احترت ما تفعل بها ·· كرر وألح ، ثم بانت علامات الاستعطاف على محياه ·· ربما اعتقد أنك من رجال الحكومة ·· فجاء مع أوراقه ·· هكذا خمنت ·· رطن الصبية معه ببعض الكلمات ·· ثم تكلم بعربية مكسرة ·· مفادها :

« أرجوك ساعدنى ، أريد بيتا جديدا ، عندما بنوا البلدة الجديدة ، كنت أعمل خارجها ، وعندما عدت كانت كل البيوت قد توزعت على الناس أننى أسكن مع عائلتى فى أحد هذه الشقوق التى تراها ·· ساعدنى أرجوك » ·

سألته : لماذا لم تغادر المرأة العجوز المكان ؟

أجاب : لهذه المرأة بيت وأولاد فى البلدة الجديدة ، لكنها رفضت مغادرة الشق الذى رأيتها تسكنه ، حاولوا اقناعها مرارا وحاولت أنا شراء بيتها الجديد الا أنها رفضت المبلغ ورفضت مغادرة المكان !

***

أفهمت الرجل بأنك مجرد عابر سبيل ، ونقدت الصبية بعض الدراهم ·· ونزلت مسرعا فى الشق الطولى الذى يفصل بين التلين ·· لم يقتنع الرجل بما قلت فركض وراءك من جديد ··

فيما كانت العجوز تلوح من بعيد كعلم قديم تشققت أطرافه ·· وبقى يلوح على سارية مدقوقة جيدا فى المكان !

(الكويت)

أربع قصص قصيرة

أحمد زغلول الشيطي

قصاص شاب من دمياط ، له رواية تحت الطبع بعنوان « ورود سامة لصقر » .

فئران

كشف الغطاء ، اعتدل فوق السرير ، راح يرقب ثلاثتهم ، يطلون من تحت عقب الباب . أشعل سيجارة ، ألقى عود الثقاب نحوهم ، لم يتحركوا . ست عيون ترقبه ، تحصى حركاته . يعرف أنهم فى الوقت المناسب ينطلقون الى الحجرات الاخرى ، يغوصون فى الكراكيب والاشياء القديمة . نظر الى المصيدة المفتوحة بالقرب من الباب لاحظ أنهم ينظرون اليها ، ويعرفون أن ما بها سمكة ميته ، تنتظر منذ أيام طويلة ، حتى فاحت رائحتها فى الحجرة . ألقى السيجارة مشتعلة تحت أنوفهم ، تصاعد دخان ، رأى ست عيون خرزية تخترق الدخان وتصوب اليه . ضرب كفه فى جبهته ، لا يعرف ماذا يفعل ، بعد أن بدأت أرضية الحجرة تهبط ، وتهبط ، والسرير يهبط معها . بالأمس وضع طوبة مكان البلاطة الهابطة تحت قدم السرير ، والليلة تهاجمة الاحلام بينما السرير يتأرجح على ثلاثة أرجل ، بلاطة أخرى هبطت ، تحت قدم أخر من أقدام السرير ، كذلك العلامات الثلاثية لأرجلهم مطبوعة على كل شىء .. الملابس .. الارغفة .. الكتب ، وافرازاتهم الدودية السوداء يتركونها فى آنية الطعام ، وفى الليل .. يهجمون ، تصعد جحافلهم من الشقوق ، والجحور يأتون جماعات من الحجرات الأخرى المقفلة ، يتعاركون فوق أرضية الحجرة

وتحت البلاط ، لا يرى غير عاونهم تاتمع فى الظلام ، يقفز فوق السرير ، والعرق يسيل باردا على رقبته . تسكن حركتهم قليلا . ثم يبدأون من جديد ، بكل عنف ، يتسلقون ماسورة المياه ، ويقفزون الى حبل الملابس ، رأى أحدهم تزحف فى طابور طويل ، بمؤخراتهم الجسيمة ، يصعدون الى السرير ، يعملون أسنانهم ، ينزعون جلد قدمه ، ينشبون أظافرهم ، بينما تصدر منهم أصوات خفاشية • كشف الغطاء . واعتدل ، تأرجح السرير ، كان مصباح الشارع ينعكس على الزجاج ويضىء الحجرة بنور خافت ، والسمكة ممدة داخل المصيدة ، وثلاثتهم يطلون عليه ، يتحد •• فكر أنه لو نام سيهجمون • شعر بآلام ظهره تعود ، تمدد ، وتغطى بالبطانية ، ترك فرجة صغيرة يطل منها ليعرف متى يبدأون ••

وقت القيام

جلس فوق السلم الرخامى ، تحت المئذنة ، سرت الى جسمه البرودة ، تنفس الهواء حارا ثقيلا ، خلع حذاءه وضعه تحت رأسه وتمدد ، من فوقه كانت الشجرة تحتضن عش عصافير ، ومن خلفه كان الباب عاليا ومغلقا ، عليه رسوم نحاسية متشابكة ، لم يفهمها • كانت أصوات الباعة تأتى من العرصة ، بعيدة ، تنادى على البطيخ والشمام ، فكر أنه لن يرجع ، سيعبر القنطرة الى محطة السكة الحديد ، ويسافر الى عمته ، يحكى لها عما جرى، يحكى عن رؤيته حاتم معلقا فى السقف ، وجسمه يتأرجح ، بينما الاولاد ينظرون اليه من تحت البنك ويضحكون • هبت نسمة طرية ، أخذه النوم ، جاءت امرأة ترتدى جلبابا أسود ، يطل وجهها مبتسما ، حملته بين ذراعيها، قالت : أنت ولدى • قال : أمى ماتت • أحكمت ذراعيها حوله ، اشتم من أنفها رائحة الحليب ، وضعته الى جوار نخلة رأى ثمارها قريبة من رأسه، ومن حوله كان حقل البرسيم يتنفس ، يرسل الهواء حنونا الى وجهه ، اقتلعت شجيرات فول وراحت تقصص له • ارتمى بكل جسمه فوق الارض المروية ، قالت : سافر الاولاد • قال : ظل الأولاد يجرون ورائى الى السوق الكبير ، لم يفلحوا فى الامساك بى • أعطته فولة ، قالت : كنت تحلم • قال غاضبا : رأيت حاتم بعينى ، حملة الاسطى من وسطه فانخلع قميصه، قيد رجليه بحبل غليظ وعلقه فى خطاف الى السقف • كان الحبل ضيقا حول قدميه ، يحز فى اللحم ، وكان لا ينظر الى أحد بوجهه المقلوب ، رأيت عينيه بلون القطن ، وأمام البنك وقف الاسطى يشتغل ويهددنا بمصير حاتم ، وكان الاولاد الاخرون يشيرون الى جسم حاتم العارى ويتغامزون • قالت : أنت الآن معى ، وأعطته رغيفا ساخنا وبيضا مسلوقا • رأى وجوها كثيرة عالية تطل عليه ، وهو فى الوسط ممدد ، كانوا يقفون فى دائرة

أسفلها واسع بحدود جسمه ، وأعلاها ضيق ، تكـاد تنغلق ، هبط وجه عليه وأمسكه من صدر قميصه ورفعه ، شده الاخر من قفـاه وقال : نسلمه للعسـكرى ·· اذا لم يرد الحـذاء · كانت الاصوات متداخلة ، وكـانت أيديهم تقبض عليه ، ومن بعيـد ــ بينما يقتادونه فى الاتجاه المعاكس ــ سمع الأجراس تدق ويتضاعف رنينها فى أذنيه ، كلما سار معهم الى الخلف ·· بعيـدا عن المحطة ·

كوبان من الشاى السـاخن

قالت : كو ·· كوسك ·· فوف

قال : كورسا ·· كوف

رددت وراءه ، بزهق ، كوسافوف

كتب الاسم على ورقة بيضاء بحروف كبيرة ، وطلب منهـا أن تحفظ الاسم ، بعـد أن تنطق الحروف نطقـا سليما · نظرت اليه بعينين عاتبتين، قالت : ما الفـائدة ؟ · قال : كورساكوف عبقرى ، استوحى شهر زاد من ألف ليلة ، قال : سمعت شهر زاد ؟ قالت : رأيتها فى التلفـزيون · قال يائسا : لكنهـا تسمع ، لا ترى · هل يرى أحـد سمفونية ؟ ·

كان الهواء يأتى ساخنا محملا بالتراب من شيش النافذة ، مسحت وجههـا بمنديل ورق أبيض ، اتسخ المنديل بلون ترابى · جلس فى المقعد المقـابل ؛ أرادت أن تضع يدها على كتفه ، ابتعـد فى اللحظة المناسبة ·

قال : لا بد أن تعرفى ··

تذكرت أنه رسم بالامس مثلثـا متساوى الاضـلاع ، وكتب على رؤوسه الثلاث ، كلمات ثلاثا ·· قالت بسرعة فاجأته :

أعرف ·· الفقر والجهل والمرض ·

ابتسم لم يستطع منعهـا من القفـز الى جواره ، والقـاء رأسها على كتفه ، لا يمكنه ·· فكر أنه من الصعب الوقوف أمام حماس القلب ، قال : ولكنك ستعرفين ·

قالت : أنت لا تحبنى ·

قالت : ألا تحبنى هكذا ؟

انثنت فجأة ، خلعت حذاءها ، وألقته بقوة الى الجدار ، صاحت فرحة : قتلت الصرصار ٠

أعادت الحذاء الى قدمها ، وعيناها لا تفارقان وجهه ، قالت : الصراصير تعشش وسط الكتب ٠ قالت :

لماذا لا تتكلم ٠٠ ألا يعجبك كلامى ٠

قال بصوت قاطع : احفظى الاسم ٠

هبطت يدها فى استسلام بالورقة ٠

خرج من الحجرة ، أغلق الباب ، وقف أمام وابور الجاز يتابع غليان الماء ، وضع ملعقة شاى ، قال ، ستتعلم ، يمكنها أن تتعلم ، ببعض الشدة ، فكر : اذا كنا نحن داخل المثلث فماذا يبقى لنا غير أن نعرف ٠٠ ونعرف ، أفرغ الشاى فى كوبين ، وضعهما فوق الصينية ، وراح يقلب ، وبالمعرفة يصير الانسان كائنا جميلا أنيقا ، ستعرف حتما كيف تنطق كورساكوف ، وبعدها ٠٠ آخذها وأخرج ، فوجىء للحظة أنه لم يخرج معها أبداً ، ولم يقل لها أحبك ٠

حمل صينية الشاى ، دفع باب الحجرة ، رأى مقعدها خاليا ، وعليه ورقة مكتوب عليها اسم كورساكوف بحروف كبيرة ، واضحة ٠

حجـرة على شارع

سألتنى : ماذا تفعل ؟ قلت : لا شىء ٠ أخفيت ذراعى تحت البطانية ٠ سألتها عن ابنتها ٠ قالت : انها عند أمها ٠ كانت تضحك لعبث أصابعى ، تقول : ان ذلك غريب عليها ، كنت وقتها فى أول الرحلة ، وكان يمكننى تحريك قدمى الى مستوى مناسب ، وكانت تضع رأسها فوق بطنى ، وتقول أشياء كثيرة ، وكنت أمسك نهديها ، وكنت أغفو لحظات وهما بين يدى ٠ قالت : ما هذه الشخبطة ؟ قلت : أراد أخى أن يرسم قلبا يخترقه سهم ، قالت : أين هو ؟ قلت : لا أعرف ، أطل فأر برأسه من خلف كومة الكتب ٠ صاحت : فأر قلت : انه مسالم ، فقد عائلته، ضربتنى فى صدرى ، صعدت وركبت فوقى ، رجلها الاخرى تدلت على جانب السرير ، وكنت أيضا هذه المرة لا أستطيع ، أدرت وجهى الى الحائط الملطخ ، عما قليل يعلو بطنى أكثر ، ويزداد اللحم بياضا ، وأزداد التصاقا بالسرير ، قلت : أعرف أن ذلك لن ينفع ، وأن أخى نصحنى منذ البداية

بالابتعاد عن هذه الحجرة ، قالت : أعرف ، وكانت الرائحة قد بدأت تصعد ، وكنت أضغط نفسى فى السرير ، حتى أمنع الرائحة ، لكنى كنت أسقط كل مرة فى البركة الموحلة ، قلت : التراب يخنقنى ، قالت : اغلق الزجاج ، قلت : لن يأتى الهواء ، لا تعرف أننى أكذب ، وأننى يمكننى البقاء بدون هواء ، فقط كنت أريد الصوت ، يأتى من الشيش ، صوت الباعة صوت اللصوص ، صوت النساء ، كانت الاصوات كلها تأتى مختلطة ، تصب بين الجدران الاربعة ، وكنت أفرزها وأصنفها كلها ، حتى صوت العربة الكارو التى يبصق صاحبها عند جزء معين من الشارع، وفى جزء محدد من الليل ، كل يوم ، حتى أنه صار صديقى ، وكنت أنتظره ، تبدأ العربة فى الانحدار ، سيهبط الان ، ترتج العربة فى المطب ، تتشخلل الأجراس ، يسعل صديقى ويبصق وربما كان يشتم • أخرجت المرآة من حقيبتها الجلدية ، رفعت خصلة ، قالت : أنها سترجع لتأخذ ابنتها من عند أمها • قلت : اغلقى الباب خلفك ، لتغلق الباب •• وأدخل فى نوم آخر ، نوم كالعسل الاسود ، ثقيلا ، فى البركة الساخنة ، كنت أعرف أنها عرفت كل شىء ، وأنها لمحت بطنى يعلو ، يصير كبطن السحلية ، وأنها ستتذكر وهى تمضى فى الشوارع المفتوحة ، ستتذكر لون بطنى ، وربما استندت الى الجدار وتقيأت ، وفى الليل ، ستنظر الى السقف ، وتفاجأ ببطنى تهبط عليها باردة ، ولن ترجع بعد ذلك أبدا ، وسأبقى مع الصوت، وهذا الجسم ، أرقبه يتضخم فى كل الجهات ، حتى يملأ فراغ الحجرة ، نظرت فى المرآة ، بدا وجهى فى الالتواء ، وعينى اليسرى اختفت تماما تحت ضغط اللحم ، لم يعد يمكننى رفع ذراعى ، صار كصبى صغير يرقد جوارى، لم يبق الا أن أرقب الان بطنى ، تخرج من البيجامة ، تمزقها ، وساعة بعد ساعة ، يزداد وضعى رسوخا أكثر من أى شىء مضى ، أكثر من الاوقات التى كنت أعبر فيها الميادين ، تحت ضوء المدينة السائل ، أكثر من الجرى فوق العشب أمام النهر ، أكثر من البنات اللاتى صففن شعرى ، ودفن وجهى بين نهودهن •• والآن لا شىء سوى انتظار صديقى الوحيد ، الذى خرجت به من دوامة الاصوات جميعا ، يصعد منحدرات الشارع ، تتشخلل الاجراس ، يهبط نفس المطب ، فى وقت معلوم ، ثم يسعل ويبصق، وربما يشتم •••••••• هذا صوت الباب ، ينغلق بعنف •

جميزة ماسخة .. جميزة مسكرة

رضا البهات

مهـداة الى روح تبسارى عبد الله
السمراء التى لوحتها شمس الوطن

وثبت شمس الضحى نشيطة صوب موضعها فى الافق مشرعة حزما من دفء مضت تكسح بهـا شيئا فشيئا حمرة تفجـر الشتاء الكـامدة ، فينجلى الافق رويـدا رويـدا عن مدخنـة القمينة العـالية كمئـذنة ، تلهث فوهتهـا قاذفـة نتفـا دخانية سوداء تجهـد كى تنال ما يتكشف من زرقة مائية وادعة تبطن السماء •

أمام قبو القمينة كانت امرأة تغترف بهمة من جلس طين عال وتناول الرجل الراجع يكبسه فى القوالب ويسويه براحته • وحولهما ترشق انبساط الأرض برصص الطوب وأذرع عارية تروح وتجىء •

ــ الطين تعطرت رائحته •• ماذا تعملين له يا أمرأة •• هه ؟ صعد عينيه فيهـا وغمز •

ــ عاب يا رجل ، ظللت تميل دماغى بهـذا الكـلام حتى صدقتك وفت الترحيلة والصحبة والغنـا •

ــ هكذا أصبح لنـا بلد •• الدنيـا هنا عمار والناس غير الناس •

ــ شى لله •• لم نتعلم منهم غير لبس السروال قـدر الكف يزنق الواحـدة ان قامت أو قعدت •

انفجر الرجل ضاحكا ونهض فأسر قرب أذنهـا بكـلام ضـحكت له ولكزته • بينما الولـد الصغير لاه يدس الجميزات المسكرة فى فمه ويرمى

بالماسخة . حط المقاول أمامهما كطير غفلة « الله الله .. النهار فات ولا زلتم تهزرون ؟ ــ نظر الى الغلام وأردف ــ يصلح للعمل .. » . رد الرجل دون أن يلتفت : سندخله المدارس .

ــ أعطيه يومية كبار ، أفضل من رغى المدارس والتكبر على الوالدين. قالها المقاول ورامت منه نظرة مختلسة صوب المرأة ، أعقبها بضحكة جشاء مستطردا .. أنت اغتنيت يا رجل وتكنز للـ .. مرأة ، لك حق فهى بعد صبية . راح الرجل يبغم كحيوان أعجم بكلمات ناقصة نخر حوافها الاذلال س .. س .. سنرجع لبلدنا وندخله المدرسة هناك ، و ن س س ....

مضى عنهما المقاول وجعل يسوط الهواء بعصاه الرفيعة مرددا فى تهكم « بلدكو ايه ايه .. يا جوز الصبيااااه » . كفت يدا الرجل . بلع ريقه ، انخطف .. أراد أن يقول .. لم يقل شيئا . أحس الغصة وانفجارا فى الحلق كنبات الشيح المر جعله يسعل ويشهق ويشرق . ويجهد فى انتزاع بصقة يلتقط بها نفسا . لم يقدر فظل صدره يشيل ويحط ، ويشحر شحيرا غليظا متقطعا أتبعه خوار أخن كانسحاب الروح من البدن .. استتم نعله بشهقة مقيئة جلبت له الراحة . نثرت المرأة بعض الماء ودعكت وجهه . أحاطته بقرفصائها وقالت .. لم تتم قولا ، اذ عادت السعلة تحوم فوق رأسه كطير أسود قبيح . حومت .. حومت ثم طاح لتناتش أظفارها بدنه . أحكمت المرأة حوله ، فراح بدناهما يترجرجان مع السعلات ودفق القيء الاحمر المتخثر . هدأ الرجل واعتدل متكئا الى فخذ المرأة التى انتقت له من حجر الصبى جميزات كبيرة وشقة عريش اختبرت طراوتها ، ... أمعن الرجل فى اتكاءته وحدق فى وجهها متلمسا عينيها ليقول .. فات الموسم ولا جز السكين الثلمة فى الرقبة.قالت : البنى آدم زينة الايام وسره غالب. بلع ريقه وقال .. بعيدون هم الاهل ، فعاجلته .. آدم ما كان له أعمام وأخوال .. كان له ابن . قال الرجل متنهدا .. رأسى خفيفة ، أحسها كريشة فى الهواء . أشاحت المرأة بعينى دلال ، فيهما لمعة من زهو أنثوى ظافر لتقول :

ــ ألم أنتف بعد يا رجل ريشك كله ريشة ريشة. !! ستلوف على غيرى اذن .

ضحك الرجل وهى ضحكت ، ولضحكهما ضحك الولد وراح فى غبطة يكبس الطاقية التى على رأسه وينفض حجر جلبابه . ويقضم من جميزة حمراء كدُينة اللحم تبقت . يقضم وعلى مهل يمضغ ويستبقى عصيرها فى فمه ، ويقلبه بلسانه . ثم يكف ليهش عن وجهه الباسم ذبابة كبيرة زرقاء مشاكسة .

[المنصورة]

صوف ٧٠٧

محمد عبد الواحد أبو قمر

قبل أن يحين موعد صرفية البدلة الكاكى التى تصرف للعمال مرتين كل عام كان شعبان يموت شوقا لارتداء بدلة صوف (٧٠٧) ٠ ذلك النوع الذى تلف تروس ماكينته آلاف الامتار منه فى وردية الليل وحدها ٠ واذا ما تحول صوت الماكينة ودوران الخيوط الى رقصة صاخبة يدوب فيها شعبان رقصا فان ذلك يعنى أنه تلقى اليوم اشارة الصباح خلسة من خلف شباك فاطمة ٠

ولم يكن عصر الاربعاء بعيدا حين بدت فاطمة فى موقع يعلو كل أبراج الحمام فى المدينة تنشر غسيل أمها ، يرجع الفضاء صدى غنائها ، تنزلق قطرات الماء فى المجرى المحصور بين نهديها ٠ وحين أطلق شعبان عصفوره عبر الاسطح المترامية وظل يتابعه وقعت عيناه على فاطمة ٠ علت وجهها ابتسامة مبللة واجتاحتها ريح طرية خجول ، تقطرت ابتسامته ، ولما هم باطلاق اشارة الهبوط هبطت من فورها فاطمة ٠ أقسمت ألف يمين لامها « أزور خالتى أم حسين » ، بعد خطوتين من الحارة كان شعبان يربض غارقا فى عرقه ، ولما برء لسانه من شلل المفاجأة قال « أنا بحبك يا فاطمة » نزلت كلماته عليها سيولا من المطر الملح ، بلعت ريقها عنوة (وأنا كمان) ٠ انسابت الخيوط ناعمة بين أصابعه وحين مس جسد ماكينته العارى اصطفت الارقام القياسية فى بطاقة الانتاج ٠ وفى أعياد مايو ربت مدير المصنع على كتف شعبان وقال لزائر كبير « انتاجية شعبان لا يمكن أن يكون بها عيب واحد » ٠ كان يودع العربة التى تنقل انتاجه فى آخر الوردية بابتسامة عامرة بالفخر بينما ترتسم

على وجه سعيد علامة تعجب واضحة ، وأثناء انصرافهم قال سعيد « بنتعب يا شعبان ورئيس القسم بياخد مكافأة الانتاج » • لكن همة شعبان لم تفتر ، وأصبحت العربة التى تحمل انتاجه عربتين ، وانقلبت علامة التعجب فى وجه سعيد الى علامة استفهام •

قبل موعد الصرفية الجديدة استيقظ فى صباح يوم الجمعة الذى يسبق اختفاءه بيومين • كانت البدلة التى استلمها فى بداية الصيف قد أصبحت بلا لون • وضع الدواء اليومى على جذعه المصاب بألم حاد ، أطال النظر الى جسده فى المرآة • عد مرتبه للمرة الثالثة • قال « لماذا لا أشترى بنطلون » • ابتسم حينما تذكر أنه يستطيع بنظرة خاطفة أن يميز القماش الذى يختبىء فى نسيجه خيط واحد من الخيوط الصناعية ، أكد لوجهه فى المرآة أنه سيشترى قماش « ٧٠٧ » • كان ذلك ما اعتزم حين خرج من داره وذاب فى زحام الشارع التجارى • حينما وقف أمام فاترينة العرض كاد الدم يتصلب فى شرايينه ، واتسعت عيناه كما لو كان سيموت توا ، ولما تأكد من أن الرقم الذى يراه لا يحتوى كسرا قال « مش ممكن » ثم راح يضرب الرقم فى آلاف من الليالى والامتار ، ولم يثنه عن الاستمرار فى البحث عن النتيجة الا ألم جذعه الذى عاوده فجأة •

كان شراؤه لمترين من هذا القماش يعنى أن يشرب بعد ذلك كوبا من عصير القصب يطفىء به ناره فى أحشائه ثم يعود الى بيته وقد نفذ أجره بالكامل • لم يشتر شعبان ، واشتعلت النار فى صدره ، ولم يبردها بالعصير ، وفى أثناء عودته كان يحمل بعض الارغفة وقرطاس فلافل ونصف كيلو خيار •

فى مساء الاربعاء كانت أم فاطمة تترجم لزوجها الاخرس رغبة شعبان بينما حشرت فاطمة عينا وأذنا فى زنقة الباب • حدق الرجل فيه بابتسامة صامتة عريضة • تحدث باليدين وظل يرسم فى الفراغ مربعات •• دوائر •• مستطيلات قارنا كل ذلك بهبهبات المصابين بالصمم وأخيرا قالت أم فاطمة « عمك عبد الجليل موافق بس لازم يكون عندك سرير ودولاب » •

استلم شعبان صرفية الشتاء ، وبهدوء وقناعة شديدين راح يبدل البدلة القديمة بالجديدة خلف ماكينته • وحين تزاحم العمال ساعة الانصراف خلف البوابة يحاول كل منهم الخروج أولا كان شعبان يموت ضربا من مفتشى البوابة الذين اكتشفوه يلف مترا ونصف المتر من صوف « ٧٠٧ »

حول وسطه تحت البدلة الصفراء الجديدة · كان قرار الفصل سريعــا ، ومن ذلك اليــوم اختصر اسمه الطويل من شعبان شلبى شعبان الى شعبان الحرامى ·

فى ليلة اختفــائه جلس شعبان يحسب على لوح الليل الثقيل حسبة العمر والحب · يتابع ارتعاشة الضوء فى صمت السماء الفسيح ، تدق كيانه تلك الكلمات « بنتعب يا شعبان ·· بنتعب يا شعبان » تذكره بعشــقه الاثير للغنـــاء على أنغــام ماكينته ·· كيف يخلق من عوائها الوحشى لحنا شفيفــا يراقص الخيوط على نغماته ·· يبدع من همجية الحركة نشيدا من الارقــام الاليفــة ·· يقــود ذلك الصخب الى خانـــة الارقام القياســية ·· يلف الليل ولون الصباح آلافا من الامتار ·

على الجانب الاخر كانت فاطمة ترقــد غارقــة فى وحــدتها بينمـــا تزحف فى السماء غيمة كالحـــة السواد ما أن استقرت حتى غرقت الحــارة فى وحل الشتاء · تحاول مغالبة النوم · تكـــافح الشمعة بجوارها ظلام الكون · يرسم ضوؤها الواهن خطوطا ومنحنيات على الحائط ، وقبل أن يــذوب آخر ضــوء لهـــا وسط ركـــام الظـــلام كان شعبان يجتـــاز طرقات المــدينة فى صمت ، يقطع جسرها الجنوبى ويختفى هنــــاك بين الشوارع والحارات المجعـدة بينما تثور فى اثره رياح مدببة ·

(المحلة الكبرى)

فى حديقة الحيوان

سعد على القرش

... ثم مررنا على كوبرى طويل ، لوحة كبيرة « ممنوع التصوير »
سيارة بوليس تقف فى نهايته ، حولها عساكر بمدافعهم ، كان قلبى ينط
من صدرى لما وقعت عينى عليها ، لم تنزل قريتنا الا مرة واحدة ، فر
الاهالى الى غيطانهم . بانت لنا قبة عالية ، قال الاستاذ «هذه قبة الجامعة»،
توقف الاوتوبيس أمام تمثال ضخم ، فلاحة تقف واضعة يدها على رأس
رجل ، سور حديدى لا نهاية له ، لوحة واضحة « حديقة الحيوان » .

لو كانت أمى معنا الان ، آه لو تعرف ما أنا فيه ، ما عارضت أول
الأمر . ببطء شديد ، تتحرك حيوانات ضخمة ، كأنها جذور شجرة جميز ،
غزلان جميلة قرونها ملتوية مثل المناجل ، وفى بركة مياه عكرة ، يعوم
السيد نشطة ، يغطس ويقب ثم يخرج من الماء ، يفتح فمه ليصبح مثل
القفة ، ملك الغابة ، لا أخافه كما كنت أخاف صوره فى الكتب ، الفيل
الكبير مقيد بالسلاسل ، خطواته معدودة .

أمام أقفاص العصافير ، وقف أطفال مع آبائهم ، يرحمك الله يا أبى،
قال جدى ان الجنة بها عصافير جميلة ملونة ، لم أسأله هل تطير فى حقول
أم تتنقل فى أقفاص ، بالامس قال الاستاذ ممدوح مدرس العربى ، وهو
يتكلم عن قطعة المنفلوطى « عيشة العصفور فى عش من قش أفضل من عيشته
فى قفص من ذهب » .

درت حولى ، أين الاستاذ ؟! صحت فيمن حولى ، كنا حوالى خمسة
عشر ، عدنا من حيث جئنا ، همست العصافير . لم نجد الاستاذ ولا

الباقين ، أخذنا نلف هنا وهناك ، فوجئنا بالباب ، باب الحديقة ، عبرنا الشارع مسرعين ، كادت سيارة تصدم « عيد » ابن خالتى • أمام صورة سعد زغلول توقفت ، حكى جدى أنه حمل سعد باشا على كتفيه ، هنأنى الناظر ، وصفقت لى المدرسة كلها بعد أن أديت دور أحمد عرابى ، فى تمثيلية بالمدرسة ، ثم تابعنا الطواف ، محمد فريد ، وهم يلفون ورائى • أمام صورة مصطفى كامل توقفت ، حسبتها صورة أبى فى البداية ، الا أن صورة أبى ليس بها طربوش ، بل طاقية جيش ، كثيرا ما سألت أمى عنه ، ولماذا لم يعد ؟ أريد أن يصحبنى الى المسجد ••• الى قهوة المرسى ، لأشوف التليفزيون ، ظلت تقول : سوف يعود ، ثم تبكى ، وتضمنى اليها ، جدى قال لى كل شىء « أبوك مات فى الحرب الاخيرة ، مات شهيدا ، كنت يومها رضيعا » ولما أعلنت المدرسة عن الرحلة ، جعلت من ذراعى جناحين وطرت الى أمى « أريد جنيها » •

ردت بأسى واشفاق : عشنا وشفنا •

لم أرد ، تسربت دمعتان صامتتان من عينى ، دون أن أدرى ، تنهنه ، « أتبكين يا أمى ؟! » ، صحيح أنها لم تغير الملابس السوداء ، ولكنها لا تبكى أمامى ثم قالت : حاضر ، وهل بقى لى غيرك ؟ ـ هنا سالت من عينيها دمعتان ـ ستذهب معهم ، وسوف تعود » •

ـ ولكن هذه صورة أبى ، نعم ! ، لولا الطربوش !

وقفنا نبص هنا وهناك •• سيارات رائحة ، وأخرى آتية ، مبان عالية مثل مئذنة جامع الحاج مختار ، أحدث شريط بالاسواق ، لقاء عمالقة السينما فى فيلم الموسم ، تحت اللوحة يمشى شاب وفتاة ، تضع يدها فى يده ، يضحكان ، يقترب منهما رجل منفوش الشعر ، يظهر أنه خارج من خناقة تبهدل فيها آخر بهدلة •

بالقرب منا يقف عسكرى ، فى أول الكوبرى ، مئذنة قصيرة على اليمين ، على الناحية الثانية سيارة البوليس ، على سطح عمارة عالية ، علم صغير يرفرف • آه ! من قام بتحية العلم ، وتشغيل الطابور اليوم ، بدلا منى ؟ لا بد أنه أخطأ وهو يلقى نشيد القسم ، تدربت عليه كثيرا حتى حفظته : أقسم بالله العظيم أن أكون مخلصا ، لرفعة وطنى ، والدفاع عنه ، ضد كل عدو ، وكل معتد ، والله على ما أقول شهيد •

. قلت دون أن أدرى « يا أولاد ، هيا نحيى العلم ، هاتوا الباقين من الحديقة » جرى « حامد » و « عيد » نحو البوابة ، وجرينا نحو سيارة البوليس ، اصطدمنا ببعض طلاب الجامعة ، كانوا فى طريقهم اليها ، رفعنا الاكف بجوار الرءوس ، كلنا نبص الى أعلى ، الى العلم الصغير ، ناديت بأعلى صوتى « تحيا جمهورية مصر العربية » ، رددوا كأنهم فى المدرسة « تحيا جمهورية مصر العربية » ، رجع الينا بعض طلاب الجامعة ، وبعضهم جرى نحو القبة ، رددوا معنا ، تركنا العساكر وحاولوا الامساك بهم ، ونحن نردد ، أقبل طلاب كثيرون ، أحدهم محمول على الأعناق ، يهتف ويرددون ، ابتلع هتافهم ترديدنا كادوا يهرسوننا بأرجلهم ، لولا زملاؤهم الموجودون معنا من البداية .

توقفت السيارات ، هدأت الحركة ، أصوات سيارات البوليس تفزعنى أحاطت بالميدان ، عساكر بأيديهم عصى غليظة ، يجرى آخرون وفى أيديهم أجهزة صغيرة ، مثل الراديو ، يسمعون منها ، ويتكلمون فيها ، الميدان يشغى ، تسللت من بين سيقانهم ، وزملائى ورائى ، منعنا أحد العساكر « الى أين ؟ ومن أنتم ؟ » . « نحن تلاميذ .. فى رحلة ونريد دخول الحديقة » خرجنا من الحصار ، على البوابة تلفتنا وراءنا ، الطلاب الكبار يركبون سيارة بنية كبيرة ، قبل أن تتحرك بهم ، أرعبنا صوت الأستاذ المشرف ، انهال علينا سبا ، ارتبكنا ، أمرنا بمغادرة المكان .

أشعار

ثلاثية الصباح

سعدي يوسف

« ١ »

في صباح بعيد سأنهض
محتميا بالطريق الذي ينحني هادئا مثل قشرة بطيخة
سوف أمنح نفسي اجازة يوم
وأطلق عيني من قاعة القصد
« لا شيء لي » هكذا سوف أهتف
« لا شيء لي » سوف أهتف حتى لقبرة عابرة
ثم ماذا اذا ما مضى اليوم ؟
ماذا سأفعل بالنظر المطلق
بالمنظر الطلق
بالناظر المطلق
باللحظة السافرة ؟

*

في مياه جنوبية يهطل النوت ، أبيض ، أحمر ، أسود ...
خضراء ، خضراء .. انى أريدك خضراء (يدخل لوركا !)
وخضراء كانت أصابعنا ، الريح خضراء ، والغصن أخضر ...
أفواهنا في الظهيرة حمر ، هو النوت يهطل ، والظل يهطل ،
أغصان رمانة مثقلات بزورقنا . سمك دائخ في القرار
القريب ، النساء ينادين مستوحدات بحنائهن . الضفائر

ملساء من غرين الشمس . نسمع هجس السلاحف .
في بغتة تختفي كالحصاة حبيبة نوت ... نو .. نو ..
نركض السلحفاة بهـا نحـو قاع شفيف .

((٣))

في صباح قريب سأنهض
مستطلعـا ، مثل آدم (ويتمان يدخل !)
ذاك الصباح القريب سأمضى الى سروة ما
وابحث عن جنـدب ضج فيهـا
سأسأل فاختة عن بنيهـا
وأسألهـا أن تنادى ولو لحظـة ، غافلا أو نبيها
واسأل عن طائر الطيطوى ...
- ولكنه مر ...
* هل مر يا فاختة ؟
- مر ...
* والصوت يا فاختة ؟
- ليس من سامع بينكم
ليس من راحل بينكم ..
* آه ما أهـدأ الموت يا فاختة !

*

ربما أتلمس رائحة لو غفوت على زندها خمس عشرة تنهيدة
هل سنسمع في الفنـدق الساحلي اضطراب الحصا في شواطيء
مهجورة ؟ أنت ملتبس أيهـا الزعفران . البخور الرماد
على شعرها . والملابس متروكة كالاريكـة . كانت حبال
القوارب تقطر . لو كانت الارض نرجسة وانطوت
لفتحنا شبابيكها . غير أن الدوار الذى لا نريـد له
غير طعم الدوار . الملاءات قـد تتوضأ في الليل .
والقـار ينضح من قارب في الظهيرة . يقطر ، يقطر ...
أهو اضطراب الحصا في الشواطيء ؟
أهو الرماد الجليـل ؟

((٣))

قبل هذا الصباح انتهضت
اتركت على طرقـات الجبين العواسج والوخز
ألح من ركن نافذتى أرزة في الغمامة مقطوعة

ثم ألمح أخرى ببيت قريب .. أتقطع ؟
من جمع العنكبوت الى نجمة البحر ؟
ماذا تخبىء تلك التلال البعيدات ؟
كان الضباب (غريب هو الصيف)
يدنو كبحر من القطن
كيف ستعلو البساتين والقطط المنزلية من وحشــة القــاع ؟
كيف السبيل الى أن نرى ؟
كيف نســأل ؟
برج الكنيسة فى البعـد ..
ناقوســـه يرنرن
يرنرن
يرنرن ...

*

أن نحب الى أن نموت (وبودلير يدخل !) تلك البلاد
التى شابهتنا ، البلاد التى أطعمتنا بذور الشفلح ،
كمائنهــا ، والرصاص الغزير .. البلاد التى سكنت دمها
مثل بيت يضيق بمستأجر .. أو ما آن ألا نحب بهــا ؟
أو ما آن أن ننتهى كى نقــول لهــا :
لا تميلى علينـــا
لا تمـدى يــدا
نحن جئنــا الينــا
فسكنا الغـدا
هكذا ، كل صبح يجىء الصباح ..
وفى كل صبح نقول الكــلام الشبيه ... الكــلام الذى
قــد حفظناه طول الليــالى المديدات . الا بأس
لكنما الليل أقصر من أن تطول به شجرات هــلام
لتصبح قمصاننـــا ..
هو .. أقصر من أن تطول الافاعى به وهى تلتف
حول الضــلوع .

[نيقوسيا]

اللصوص

محمد صالح

ها أنذا أقف على الحافات :
ورائى فات ،
وقدامى جرف !
تلفحنى نار الخطر المحدق بى ..
فأفيق .
يطفر ماء ..
من بئر فى صحراء القلب ،
ويقوم دم غاف ،
وتقلقلنى الرعدات !
يصحو طفل يحترف الشعر ،
ويفتح باحة دار ،
فى قبتها شمس .
طفل ، وأنا ، والشعر ،
ثلاثتنا رحلوا .
وأب يفتح شباك الصدر ،
ويمطرنا لعنات !
ها أنذا .. أقف الآن على ميراث أبى :
لغة ، وحداء ،
وقوافل ـ ليست لى ـ
ترحل صيفا ، وشتاء !

أحدو ابــل النجار ومال اللواطين ،
وأعنــو لأميرى !
جــدى ــ لأبى ــ
أورثنى أن الكــل سواء !
أنى أختــار ــ اذا فاضلت :
النــار ، أو الرمضـــاء !
ما أحوجنى الآن لجــدى ــ لأبى !

ينفخ فى بدنى روح الشاعر والصعلوك ،
ويخلع عنى ثوب أميرى !
فأشايع سيفى ،
وأعود الى سننى الأولى :
لصــا ، يقطع طرقات الحج
ويستلب التجــار ،
ويأكل من دمــه ،
لا من خبز الصــدقات !

أنــذا فى سننى الأولى :
بســـــمى ..
لا بسم اللات !
وبسم الجوع ،
وبسم الخطر المحــدق بى .
أتعقبكم لصا ، لصا !
أعرف من منكم فى الشعراء ،
وأرى من يتمنى موتى ،
ليخــالل زوجى ،
ويذيق بنى الويلات !
كونــوا أنتم !
كونوا أغيـــاراً ،
لا تلتبســـوا بى !
لا تنتحلوا أسمائى يا امرائى !
أنذا ــ خلف الأسماء ــ
أنازعكم طرف ردائى ،
وأطالبكم بدم يجــأر بالثــأر ،
دم .. الا كالمــاء !

سميتكم الطاغوت !
سميتكم التجار ،
وسميتكم اللواطين ،
وسميت أميرى : سيفى !
وأنازلكم أنذا :
خبزاً بدم ،
ودما بكريم العيش ،
ولصا .. بالشعراء !
كونوا أنتم ،
أنذا نفسى !
يفصلنا جرف ،
ويغير علينا الآتى !
كونوا أنتم :
وادرعوا بالمال المسروق ،
ادرعوا بالصدق المخلوق !
انى أدرع لكم بدماى ،
وأشتاتى !
كونوا أنتم ،
وأكون أنا :
قبل الطوفان ،
وبعد فواق الأرض ،
.. .. ..
.. .. ..
وتترى آياتى !
أشهدكم يا خدام العرش :
أنى علمت له الأسماء ،
أنى سميت له الأمراء !
وخلعت عليه اسمى ،
وخلعت عليه جحيمى ،
وصفاتى !

رماني السهروردي بوردة من دمه

وليد منير

السهروردي أنا *

يا قاتلي

لا تنس ان قتلتني

أن تهب الرياح وردتي

وتطعم البحر رغيفي

وتطلق المدى من أسره في بدني

لا تنس ان قتلتني

أن تترك السحابة البيضاء في يدي

والحور والأصداف في جبيني

والليالي كلها **

أن تترك الليالي كلها مثل الندى منثورة في كفني

يا قاتلي

أراك فاتنا كما رأيتني

فكيف لا تبوح لي بسر من فني

وكيف لا تسكنني

وأنت لي متاهة

وكيف لم تسمني

بعد

ولم تكنني

ولم تقل لي : يا أنا

* * *

الروح قنديل بلا زيت

فهل ترى بيتي ؟!

وهل تزورني اذا صارت مسافة الصدى

أرق من صوتى
وصار صوتى فى المدى أقرب منى
وأقبل الردى كعصفور من الابعد
فنام فى وريدى
ورف فى صمتى
يا والجا فى منتهى قصيدى
مملكتى ياقوتة المفرد
والمبتدا موتى

* * *

السهروردى أنا ..
نامى على جفنى يا سماء غربتى
نامى ولا تبالى ..
إلا يصعد البرق الى
لا .. ولا ترشقنى قرنفلات الرعد
لا شتاء لى ولا صيف ولا كسوف
ولا دمى يجف ان تواترت عواصف الاعالى
سبع نواح لى وإلا يحدنى زمن
وليس لى وطن
سواى فى غياهب الحروف
...
روح ولا بدن
ورد ولا سيوف
...
هلم يا سماء غربتى الى
نحن متعبان فى الليالى
منكسران فى مرايا النور لا نبالى
نامى على جفنى يا سماء غربتى
ولا تبالى

* * *

أشف يا بلاد أوصافى فلا أدنو ولا أبتعد ، الاولى شهود لم تسعه فى مناظر القلوب سطوة النوال ، والثانية اصطفاء من أحب لى بما أكره ، والثالثة الوقوف فى منازل النطق بلا نطق ، أنا القريب لا قرب الشىء من شبيهه ، أنا البعيد لا كبعد الشىء عن نقيضه ، أنا الذى لم أرنى الا لكى أراه فى ، أو أثبت فى معناه معنى كل شىء لم يكن أو كان ، يا حبيبى .. أنت قاتلى ، فكيف لا تكون مقتولى ؟

وباذلى ·· فكيف مبذولى ؟ أنا غريب هل تقودنى الى مساكن الأغيار
أم تتركنى فى التيه عريانا من الأكوان ، مخطوفا بمنجل الحصاد
والوسوسة الاولى ··· لوردتى ومكلتى ··· لوردتى دمى ··· لوردتى
من أزل لا ينقضى ينبوعها ·· والسهر وردى أنا ·

❊ ❊ ❊

عيونها مغمضة على
مفتوحة عيونى
سكونها حراكها
حراكها سكونى

——— ——— ———

وجرحها ينز من دمائى
ووجهها يمطر فى شؤونى

——— ——— ———

أضحك من خداعها
وقاتلى يضحك من جنونى

❊ ❊ ❊

السهر وردى أنا ··
يا قاتلى لا تنس ان تقتلنى
أن تفرط الرمان للمساء كى يصير للغريب من دماى ماجنى
وأن تعيد لهفة القنا الى القنا
وأن توسد الغزال سوسنا
لا تنس ان تقتلنى
أن تستعيد خاتمى كالروح من اصبعها
وأن ترده الى المياه غامضا وفاتنا
كالروح فى اصبعها ···
يا قاتلى أراك مثلما أرانى
كاملا
ورائعا
وواهنا
···
لا تنس ان تقتلنى
يا قاتلى الجميل أن تقتلنى
···
والسهروردى أنا

أربع حيطان

ابراهيم عبد الفتاح

- ١ -

وحدك
وحيد
واحد
قدامك البحر اللى رافض المسافه
وتحتك الشط اللى رافض الرجوع
والوحـــدة
قمقم النفس الأخير

وحدك
وحيد
واحـــد
مندوه على اسفلت الشوارع والازقــة والبارات
مســكون بجن بينزفك روحك
مطلوق وكل الارصفة بيرونك
الوقت ·· ميــه بتنفلت من لون عنيــك
والحلم سلة نوت قديمة ·· الدود لفظهــا ·· فانتبه
عرقك منبت ع القهــاوى
الأرصــفة البــاردة
الحيطـــان
والدنيــا أودة نوم عتيقــة

افتح بيبانهـا
وابتـدى طقوس القصيدة
بارك جنـون الحرف فى نار اللغـة
ارقص على نغم الفراغ الصاخب ـ اتبـدل
خـد لون ودايره بدون أسامى أو حدود
وأشهق بقـدرة الاحتمـال والوعـد
ما تسيبش جسمك تدخله ـ الربكـة ـ
ـ حاسس بأيـه
ـ بدبيب كأنـه الطلق
ـ متخافش ٠٠ دى الابجـدية بترتعش فى الحلق
ـ أسعف شفايفك بالغنـا وأكتب
ـ كتبت
مارد من الشـمع العفى
طابق على ضلوع القصيدة ومتكى ع الجرح
ـ اطلق عيونك مهرتين من نار وتلج
صـد هذا الشمع
رد الغـزو عن جذور البنفسج ٠

- ٢ -

أتنين
لجـــوء
حمى الجســـد
قـدامك النهـد اللى رافض يفطمك
وتحتك الجسم اللى رافض شهوتك
ومن الأحبـة اللى اشتهى موتك
أتنين
لجـــوء
حمى الجســـد
ـ أيه ده اللى مارق لون سفنجة تدوب الحيطـان ؟!
ـ أشباح بترقص ع المـدى
مخـاليق بتزحف ع الجبـل
لعينهـا لون التمر والخمرة الحـلال
ـ الوقت ده طلعـة رجب
والقلعـة مهـرة بجنـاحين
ادالى صهوتها ٠٠ حلق فى الفضا

أفتح فى لحم الشمس شباك ع المدى
وشوف
شايف !
دى الدنيا لحظة الابتدا
قبل ميلاد الارض والتواريخ
أنثى بملامح الخرافة انمددت على غيم تقيل
أخرج عليها من السما شجرة خريف
وأفرد فروعك يمها
فرعين على الأيد اللمين
فرعين على القدم اللمين
نشر على الصدر الحرير ·· وحك دمها
متخافش من نفسخك
واشند فى تمزقك
عصبك خضار الطمى ــ سيد الولادة

ـ ٣ ـ

بين السما والأرض تفاحة
والشهوة ساكنة فى الجبل والتوت
تقدر بنسغك تنفلت م الموت
لكن غزالة الشهوة رماحة

ـ ٤ ـ

أربع أيدين
خارجين من الجسم النحيف
كاتبين بدم الرغبة فوق أربع حيطان
أرسم مثلث بين دواير أربعة
وأكتب بدم أربع ضحايا
أربع حروف
حيطل من وجه الجسد
أربع عيون
وحيسألوا بصوت أربعة :
ليه القصيدة بتنتهى
بأربع حروف
أربع حيطان
وليه ؟!!
مرت يمامة الغنا ــ مر السحابة ·

الأشجار تموت واقفة

سمير درويش

الى ناجى العلى

هى لم تزل عطشى قوارير الدماء ، ولم تزل أشجارها الارض الكليلة ترتوى ، ويطل من قاماتها طل الاطفال سيحترقون كى تبقى على قيد الحياة الأرض ، منكفئون ، ينهالون تقبيلا على الطين القديم ، ويرسمون الارض فى أحداقهم ، ويدربون أصابع الكف اليمين على المرونة ، واللعاب لكى يسيل من الشفاه حرائقا .

هى لم تزل عطشى قوارير الدماء ، ولم تزل ((صابرا)) على قيد الحياة ، تصب مواودا ترابيا ومولودا ترابيا ، ومولودا ترا ...
وتبخ فى أحشائهم من صخر أثداء النساء مركبات لأبقاء ، تخط بالصالب المحمى فوق خارطة الاكف حكاية الوطن المعلق من عروبته بمقصلة الشعوب ، وفى حكايا الوارثين عروشهم بحمى قوانين الوراثة لم تزل تهتز من تلقائها قمم النخيل ، ولم يزل تمر الصحارى نازلا بالليل رهن الانفجار .

هى لم تزل عطشى قوارير الدماء ، وأنت رتقت الخطوط سددت دهليز البكاء ، فحولت ــ هذى الخطوط بصدقها ــ موج الفرات دوائرا ، ودوائرا ، سكنت بأحزان البنفسج ، كورت ندف الطبيعة دمعة ، وتحجرت ، لا زلت تسكن بالخطوط ، ولا يزال النيل يكظم غيظه ،

ويظل يضنيه السكوت ، وينثنى بردى ، وأنت هناك رنقت الخطوط دوائرا صارت ، وصارت سبة فى وجه قلبى ، والقلوب استسهلت ميل الخطوط الى البكاء دوائرا ، أنت ارتشفت دموع أزهار البنفسج ، زهرة كنت ، الندى يلذاع لما ينطفى فى كل صبح فوق جمرك ، والخمور تسربت عبر البطون الى عقول الآلهة ! •

هى لم تزل عطشى قوارير الدماء ، تناثرت ألفية اللغة الجديدة ، شيدت أبراجها حمما بأركان الفؤاد ، تنازعت حق امتصاص عصارة الرئتين والامعاء ، واقتتلت ــ وتقتيل الحشايا عادة ! ــ فارتج ايقاع العروض ، وسارعت من حزنها معتلة تقعى خواتيم الكلام ، تصير ((ولى ، وانمحى ، و ••••)) تضيع فى صخب الرصاص بقاع أفران الدماء القانية •

هى لم تزل عطشى قوارير الدماء ، وأنت صالحت اندفاعى فوق آلام الشعور ، وأنت خاصمت انسلاخى من ضلوعى ، أنت طالعت الحياة من الطلوع الى الركون الى متاهات الغروب ، رسمت قلبك بالرياح ، سقطت من هول الرعود بخار ماء ، وانزرعت على امتداد الجسم أشجارا ، هى الاشجار لا تصبو لغير الشمس ، لا تحبو سوى الأنهار ، والأشجار واقفة ، ولا تمتد من أغصانها ــ مهما استطالت ــ حرقة الكف المخضب بالغضب •

تبت يداك أبا لهب •

هى لم تزل عطشى قوارير الدماء ، وأنت واجهت البنايات الكئيبة، وانتصبت تجمع الاشلاء فى عينيك بارقة ، ووثقت الشهادة ، قلت : لن نطأ المدى رأس الفتى العادى ((اسماعيل)) قلت : الكف لا تقوى على حمل المدى المسنونة الحدين ، لا تقوى ، وقلت : الارض لا تنفك ترسل أضحيات تفلت الرأس المسالم من دياجير الدماء ، وقلت: تنشق الشجيرات القوية واقفة •

هى لم تزل عطشى قوارير الدماء ، ولم تزل ولهانة ،
ــ من رأسه ــ كل الخناجر تقترب •
تبت يداك أبا لهب •
تبت يداك أبا لهب •

(كفر طلحة ــ بنها)

الحدود

محمد الحلو

لو تلاقى بسمتى شفايف
ايه يا نوارة بيكينى
الندى يشبه دموع عينى
ولا كان يشبه دموع الحديد
اللى بات يسقى جراحى صديد
كل يوم دمى يخون دمى
دمى بيصارع شرايينى
الظلام زاحف على جبينى
شمسى حالفة عمرها ما تقيد
لما تشرب من دمايا سيول
كنت بالأمر الأكيد طالع
كل يوم طالع على السلوم
شايل على كتافى جبال وغيوم
لاجل اطفى بايدى نور النجوم
المضيئة فى السما الفزدقى
قلت بس يا حضرة المأمور
ايدى الا تقبل ولا المدفع
تحرق النخل الصريح العربى
فى الميدان الخالى والمقفول
بان خيالى فى عتمة الكركون
بيبتسم زى اللى بيتشاهد

ابتسم زى اللى بيشاهد
الصور ع الشاشة بتعدى
((عينى تدحرج على خدى))
لما أشوف الطيارات بتحوم
تضرب الاحلام فى عز النوم
بالقنابل والشظا والغل
مالت الاشلاء بتطلب ضل
والدماء شايلة فزع وهدوم
فى شوارع أرضها بتنداس
مالت الاشلاء على الكراس
الصور فى الليل تبحلق لى
ذكريات بتفر من عقلى
من أبوبا لحد آخر جدود
ع السواحل جسمى كان ممدود
ولا باجرى فوق حصان مكدود
ويا قرطة من ((الأسارى الهنود))
الفزع قدامى وورايا
القنابل والبراح مسدود
فى الجولان وفى سينا وفى بيروت
كل ليلة يرسموا بدمى
ع الخريطة حدود غير الحدود
كل يوم الطيارات بتفوت
كل يوم الطيارات بتئز
فوق ضلوعى مجنزرات ومارينز
تمشى على جسمى بطول الحدود

جانب من أحاديث الكافور

سهير المصادفة

الخاتمة

أكتب الخاتمة ..
بنتا جرحت فى رونق أسرارها
وبعمق تكاثف من حولها ملح وحدة كل البشر
كرة من زجاج مداها تسر لها
حفنة من ذكورة ،
وطاقة صبح على الاحتمال
وتترك لى عندما تنزوى فوق صدرى
مذاق الأحد
أكتب الخاتمة ...
بنتا جرحت فى رونق أسرارها
أو تتابع قلب على كل جرح يجرب عمقا
بهذا البلد .

هو

له الاصفرار
يفرد ما شاء ناى المسافة
يعدو لحد انتفاء الحدود
ولا يسأم الريح اكليل حلمه
وينثر وقته ظلا يعانى
من الاخضرار .

انفساع

أفتح القلب كى يستريح عليه المساء
فتدخل نصفا من الطين حين يضاف عليه العسل ،
والآخر فوضى البحر بسترة جرح قديم لم يكتشف
تجرف الأيام وكل الحكايات عن أنثى كانت ،
نعد الفضاء حصانا وفارس يمحو لها دمعها
أنزع الخوف أصدافا عن نعاسك
نرمى بسوسن صمتى بعيدا
أسميك ليلى الجميل
ونسعى معا فى الشهب ٠

ورطة

لتلك القطارات أن تستطيع المسافة
للنحل أن يتورط فوق الاناث وفوق انكسار العسل
وللعمر أن يورق الآن فى المستحيل وفى حافة النافذة
وأن يعرف الليل فى مصر أنى حزينة
منذ افتتان الصخور ببعض النوارس
ومذ علمتنا الحدود السفر

عناق

يأتى كما اللحن المفاجىء
أرتاد كل جباله الأولى
وكل رماله الثكلى
وأخلع ما عليه من السراويل القديمة والجروح
وأنام تحت دموعه بحرا لبحر
تتنابنا فوضى العواصف
وتخطفنا شهوات رعد للنهاية
ونصير قربانا لفاتحة النهار ... بدون ثالث ٠

حديث المواسم

درويش الأسيوطي

يفاتحنى النيل عند الوضوء بفاتحة الصمت
أقرأ فى صفحة الماء أنشودة البوح
فى أعين الياسمين •
• • •
يعلمنى النيل حين السرى
أن زيف القذى لا يدوم
وأن القذى فى العيون الخئونة
كحل الطهارة فى أعين الآثمين
• • •
أنا الآن أقرأ فى صفحة الماء
ما خطه الأقدمون ••
(لك المجد يا أم أجدادنا الطيبين
لك المجد يا أم أبنائنا الصابرين
آمين ••)
هكذا علمتنى الجذور الخبيئة
أن المناجل مخلوقة للحصاد
وأن المحاريث مخلوقة للبذار ،
وأن احتضان التراب الجذور
احتضان المواقيت ، والنبت ارهاصة بالثمار
وانك – يا أم أجدادنا الزارعين –
برغم امتداد السنين العجاف ••
فما زلت حبلى بسر التخلق والاخضرار
• • •

وقد علمتنى المواسم
أن انتظار التسنبل ليس انتظارا لوهم
فما دام في الأرض حب
وما دام قطر الحياة يروى الترابا
فان السنابل لا بد أن تحتوى أمنيات الحصاد
أنا الآن أرقص رقصتها حين يثقلها الحب يثقلنى الحب
حين تأوح للشمس بالقمح
أحلم بالخبز فى أعين البسطاء
وأحلم بالحرف ·· بيتا جديدا
···
وقد علمتنى القناديل
أن انتظار الصباح
انتظار لزغرودة فى الدروب ··
وأن الظلام المعبأ فى ((حاويات المعونة)) ··
كالزيت ينضب فى أمسيات الشتاء
ويبقى من الليل درب الترقب
درس السرى فى دروب التوجس
يبقى على الفجر تكبيرة أو صلاة ··
فحين يجف بحلق القناديل زيت التعقل ··
ينبجس الفجر – رغم الظلام –
ومن أعين الناس تشرق شمس الحياة ·

(اسيوط)

قصيدة الانتفاضة

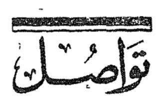
رسالة إلى غزاة لا يقرأون

سميح القاسم

تقدموا تقدموا !
كل سماء فوقكم جهنم
وكل أرض تحتكم جهنم
تقدموا
يموت منا الطفل والشيخ ولا يستسلم
وتسقط الأم على أبنائها القتلى ولا تستسلم
تقدموا
بناقلات جندكم
وراجمات حقدكم
وهددوا
وشردوا
ويتموا
وهدموا
لن تكسروا أعماقنا
لن تهزموا أشواقنا
نحن قضاء مبرم
تقدموا
طريقكم وراءكم
وغدكم وراءكم
وبحركم وراءكم
وبركم وراءكم
ولم يزل أمامنا
طريقنا وغدنا وبرنا وبحرنا

وخيرنا وشرنا
فما الذى يدفعكم من جثة لجثة
وكيف يستدرجكم من لوثة للوثة
سفر الجنون المبهم
تقـــــدموا
وراء كل حجر كف
وخلف كل عشبة حتف
وبعد كل جثة فخ جميل محكم
وان نجت ساق يظل ساعد ومعصم
تقـــــدموا
كل سماء فوقكم جهنم
وكل أرض تحتكم جهنم
تقـــــدموا
حرامكم محلل / حلالكم محرم
تقـــــدموا
بشهوة القتل التى تقتلكم ، وصوبوا بدقة لا ترحم
وسددوا للرحم ان نطفة من دمنا تضطرم
تقـــــدموا
كيف اشتهيتم واقتلوا
قاتلكم مبرأ / قتيلنا متهم
ولم يزل رب الجنود قائما ساهرا
ولم يزل قاضى القضاة المجرم ...
تقـــــدموا
لا تفتحوا مدرسة / لا تغلقوا سجنا
ولا تعتذروا ، ولا تحذروا ، لا تفهموا
أولكم آخركم / مؤمنكم كافركم / وداؤكم مستحكم
فاسترسلوا
واستبسلوا
واندفعوا / وارتفعوا / واصطدموا
وارتطموا
لآخر الشوط الذى ظل لكم
فكل شوط وله نهاية
وكل حبل وله نهاية
وكل ليل وله نهاية

وشمسنا بداية البداية
لا تستمعوا / لا تفهموا / تقدموا
كل سماء فوقكم جهنم
وكل أرض تحتكم جهنم ! !
لا خوذة الجندى
لا هراوة الشرطى
لا غازكم المسيل للدموع
غزاة تبكينا / لانها فينا / ضراوة الغائب
فى حنينه الدامى الى الرجوع
تقـــــدموا
من شارع لشارع / من منزل لمنزل / من جثة لجثة
تقـــــدموا
يصيح كل حجر مغتصب
تصرخ كل ساحة من غضب
يضج كل عصب :
الموت ... لا الركوع
موت ... ولا ركوع ! !
تقـــــدموا
ها هو ذا تقدم المخيم
تقدم الجريح والذبيح والثاكل
واليتم
تقدمت حجارة المنازل
تقدمت بكارة السنابل
تقدم الرضع والعجز والارامل
تقدمت أبواب جنين ونابلس
أتت نوافذ القدس صلاة الشمس
والبخور والتوابل
تقدمت تقاتل !
تقدمت تقاتل !
لا تسمعوا
لا تفهموا
تقـــــدموا
كل سماء فوقكم جهنم
وكل أرض تحتكم جهنم



• فى القصة •

* ((١٤ ح)) قصة قصيرة لأحمد محمد بخيت - قوص - قنا : دمج القاص فى قصته قاعدتين قانونيتين عن ((حوالة الحق)) وعن ((تطهير الأوراق القانونية)) ثم مفارقة وصفية عمن يركب السيارة الغالية الثمن ومن يركب سيارة النقل العام • والاصل أن ما يدمج فى القصة من مقتطفات علمية أو فلسفية أو قانونية لا بد أن تخدم هذه المقتطفات هدف وبناء القصة والا صار اقحاما لجسم غريب فى العمل الفنى ، يهدمه ولا يبنيه .

* ((أخى أيوب)) قصة لسعد على القرشى - كلية الاعلام : فلاح يغتصب عمدة ((دوره)) فى رى الارض ، والفلاح يقاوم • نحن فى القرية ، اذن ، ينقصنا رهافة الاحساس باللغة وبنـاء الجملة ، وأن نقول شيئا يتضمن بعدا ثانيا • ننشر لك قصة أخرى ، جديدة ، فى هذا العدد •

* ((ضمنا أيها الضجيج)) قصة لحسين الجوخ - القاهرة : هذه قصة كلهب نار قش الأرز ، لا تصلح وقودا ولا تخلف جمرا • قصة بلا فلسفة • ولا بد أن القاص لديه هموم غير الضجيج ، ولديه آمال تتقدم الصمت •

* ((دائرة الأحجار تتعانق)) قصة لأحمد صالح قطب : نحن أمام روح قاص لم تستكمل أدواته بعد ، واللغة أهم هذه الأدوات •

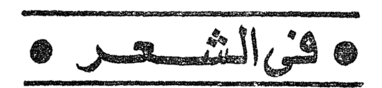
* ((ان شاء الله)) قصة لغنام غنام : ليست القصة مناقشة منطقية لفكرةما ان ما تقوله قصة ما ، يجب أن تقوله عبر حدث ، والا كانت مقالا صحفيا • لك أعمال جيدة أخرى ستنشر فى الاعداد القادمة •

* ((قلوى)) قصة للسيد ابراهيم عطية - كفر صقر - شرقية : فى القصة

سلاسة أسلوب ، وهى سلاسة فارغة • ينبغى أن تعيش مجتمعك المحيط بك •

* ((زهرة عباد الشمس)) قصة لطلعت فهمى : الفكرة المسبقة عن ((الشخصية)) البريئة التى لا يفهمها المجتمع ، تنتسب للتجريد الذهنى وتجافى واقع النفس والمجتمع •

محمد روميش



* **الشاعر محمد أحمد دياب ـ شبرا الخيمة :** قصيدتك ((أمل الشرق)) مفعمة بالروح والشعور الوطنى • وأجمل ما فيها تأكيدك على معنى الايمان بالأرض :

((مهانا عاش من ينسى تراث الجد
وفى الأوحال يسرى فى تشرده
كدود الأرض
مهانا يرتمى فى العار
والاعصار
من ينسى حدود الأرض))

* **الشاعر على بلناجى طواقى ـ طوخ فريد ـ السنطة غربية :** قصيدتك ((لا لابك يا جنرال)) تفيض بشعور حار ملتزم ، لكنها أقرب الى الزجل الفصيح منها الى الشعر • ننتظر أعمالا جديدة تحاول أن تصوغ هذا الموقف الفكرى الملتزم صياغة فكرية شعرية جيدة •

* **الشاعر (الرائد) عبد السلام عبد السميع أحمد ـ القناطر الخيرية ـ قليوبية :** كلماتك المشجعة تزيد من مسئوليتنا • قصيدتك ((الى روح الوالد فؤاد حداد)) تنضح بحب هذا الشاعر المؤسس وبمعرفة قدره العالى • من مقاطعها :

((مكتوب عليك تسافر على جناح الزمان
واخد م الشعر سكة

وم الخـوف الأمان
بيا والـد الشعراء سامحنى مش بارثيك
لو كان حجر الطريق بيحس كان بيبكيك
أنت الآهـة الدبيحـة بنشـق موالنـا
صدقنى مش بارثيك
دانا رثيت حالنـا »

* **الشاعر محمد ابراهيم جابر / مجلس مدينة المنصورة :** مقطوعاتك « لازم نكون فاهمين » تؤكـد وعيك السياسى والاجتماعى الواضح ، وسخطك على السارقين والناهبين ، وشوقك للعـدل والحرية والكرامة ، ولكن ، بالاضافة الى ذلك « لازم نكون فاهمين » أن الشعر هو تقـديم هذا الوعى الصادق بأسلوب فنى ، فيكتمل لدينـا جناحا الفهم المنشود : الفهم السياسى والفهم الفنى .

* **الشاعر ضياء طمان ـ الابراهيمية ـ الاسكندرية :** قصيدة « بلال » تحمل شوقا الى الاصالة العربيـة والنقـاء الانسانى ، وغضبا على المفـارقات المؤسية فى زماننـا الغريب :

« الديوك عمالة تدن ليل نهـار
والديون عمالة تسمن
والفراخ البيضا ماشية برجل واحـدة ع الجدار
والفراخ الثانية راقـدة
لسه فاقـدة الوعى جـوه
جوه فى قفـاص التتـار »

ح.س

حوار

أنور كامل يتحدث

لا قيمة للحياة إذا لم يمتزج فيها الخبز بالشعر

حوار : ابراهيم داود



ليس هناك شك فى أن أنور كامل قيمة تاريخية يجب توثيقها بصرف النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا معه .

فهو يعد من أبرز فرسان الحركة السياسية والثقافية فى الاربعينيات ، وله تجربة طويلة فى النضال السياسى الطليعى من خلال جماعة « الفن والحرية » ثم « الخبز والحرية » .

ولانه شاهد على هذه الفترة ومشارك فيها فقد وجب علينا أن نحاوره ونعرف عن هذه الفترة المزيد ، وأن نلقى الضوء على بعض الجوانب التى كانت محل نقاش وجدال فى الكتابات التى تناولت هذه الفترة .

ولانه كان منقطعا عن الحيـاة السياسية لفترة تتجاوز الثلاثين عاما ، فقد كان ظهوره فجأة بحيوية شديدة ، ذا أثر كبير فى احياء الحديث عن هـذه الفترة وفتح الاوراق القديمة .

ونتوقع أن يثير الحوار جدلا وردود فعل متباينة . ونرحب بأية تعليقات أو تعقيبات عليه ، مساهمة منا فى اثراء الحوار حول هذه الفترة الخصبة .

ـ أشاد خالد محيى الدين فى مقــال نشر بمجة ((قضايا السلم والاشتراكية)) (مايو ٨٥) بمناسبة الذكرى الثلاثين للانتصار على المانيا النازية ، أشاد بنشاط جماعة الفن والحرية فى مجال النضال ضد الفاشية • فيم تمثل هذا النشاط ؟

* لم يسعدنى الحظ بالاطلاع على ما كتبه الاستاذ خالد محيى الدين فى هذا العدد المشار اليه من مجلة ((**قضايا السلم والاشتراكية**)) حتى يتبين لى مدى تأييده لنشاط الجماعــة ((**جماعة الفن والحرية**)) ، ولكن الذى يتضح من مجمل السؤال أنه قد وقف على كثير من نشاط هذه الجماعة، وهذا شىء يذكر له •

وفيما يتصل بطبيعة النشاط الذى خاضته الفن والحرية ضد الفاشية ويكفى أن أشير الى أول بيان صدر عن الجماعة قبل تأسيسها بعنوان ((**يحيا الفن المنحط**)) باللغتين العربية والفرنسية مع صورة لجرنيكا بيكاسو • ويهمنى هنا أن أذكــر أن عنــوان البيــان باللغــة العــربية فيـــه بعض الخطـــأ لأن كلمـــة (DEGENERE') الفرنسية معناها على وجه التحـديد ((المنحــل)) وليس المنحط ، فى هــذا البيــان الذى وقع عليــه حــوالى ثلاثين مثقفــا هاجمت ((الفن والحرية)) الحمــلات المنظمة للفاشــية فى كــل من ألمــانيا وايطــاليــا ضــد كبار الفنانين والمفكرين والكتاب والادباء •

ـ من هى أبرز الشخصــيات التى وقعت على هذا البيــان ؟ وهــل كــان هذا البيــان وحــده هو الذى مثل موقفكم من الفاشية ؟

* كما قلت وقع على هذا البيان حوالى ثلاثين مثقفا بعضهم من الاجانب ، وأنا الان لا تحضرنى أسماؤهم جميعــا ، لكنى أذكر منهم **جورج حنين وكامل التلمسانى وحسين صبحى وفاطمــة نعمت راشــد وأنور كامــل** وغيرهم ، ولكنى أستطيع الرجوع الى هذه الاسماء فى أوراقى القــديمة ، •• وربما يكون قد وقع رمسيس يونان وفؤاد كامل !! • أما فيما اذا كان هذا البيــان هو وحــده الذى يمثل نشاطنا ضد الفاشية ، فبطبيعــة الحــال كانت هنــاك بيانات وأعمال أخرى ، فجماعة الفن والحــرية أصدرت قبل صدور مجلة **التطور** كلسان لهــا نشرتين فى واحــدة منهما مقــال بعنوان ((خونة أسبانيا)) وكاتب هذا المقــال هو ((جــورج حنين)) وبطبيعة الحــال كان هجوما على الفاشية •

ـ الامثلة التى تعطيها تنطبق على موقفكم من الفــاشية فى الخارج ، فهــل اقتصر نشاطكم على ذلك ؟

* أنت تتعجلنى . انما أردت أن أسرد لك بالتسلسل التاريخى . بطبيعة الحال نحن كنا مصريين رغم عالميتنا . ونشاطنا أساسا كان ملتصقا بمصر . فعقب بيان « **يحيا الفن المنحط** » أصدرنا بيانا بعنوان « **الدفاع عن حرية الفكر** » ، هذا البيان أنا الذى كتبته بمساعدة كامل التامسانى وقد صدر فى أواخر سنة ١٩٣٩ أو أوائل سنة ١٩٤٠ . فى هذا البيان طالبنا بحرية التفكير والتعبير ونددنا بحملات الاضطهاد التى تعرض لها بعض المفكرين من أمثال طه حسين والشيخ على عبد الرازق وتوفيق الحكيم وغيرهم .. ، وهذا البيان وان لم تذكر فيه كلمة الفاشية الا أنه فى صميمه رفض للفاشية ودعوة للحرية على أوسع نطاق .

ـ ولماذا طه حسين وعلى عبد الرازق وتوفيق الحكيم ؟

* هؤلاء كانوا عمالقة الفكر فى زماننا وقد تعرض طه حسين للاضطهاد عقب صدور كتابه « **الشعر الجاهلى** » أما الشيخ على عبد الرازق فكانت « جريمته » كتابه « **الاسلام وأصول الحكم** » الذى عارض فيه فكرة الخلافة وبالنسبة لتوفيق الحكيم فقد تعرض للاضطهاد بأن خصم من مرتبه ما يعادل نصف شهر لمجرد أنه أبدى رأيا مخالفا فى احدى كتاباته . وقد ورد فى البيان أيضا أنور كامل مؤلف « الكتاب المنبوذ »

ـ ماذا كان فى « الكتاب المنبوذ » ليضطهد بسببه أنور كامل ؟ وكيف حدث الاضطهاد ؟ وماذا كان رأى كبار المفكرين والمثقفين فى هذا الكتاب آنذاك ؟

* هذا الكتاب صدر فى ٦ أغسطس ١٩٣٦ وقد صودر بقرار من مجلس الوزراء بعد مضى أسبوعين من صدوره .

محتواه عشر مقطوعات كل منهما حوار بين رجل وامرأة ، والحوار فى هذه المقطوعات كان يدور حول مسائل فكرية وسلوكية منها الجنس والمجتمع والتقاليد والقوانين والغيبيات وغير ذلك مما يمكن أن يتطرق اليه الفكر البشرى الطليق . والحوار فى الكتاب كان ينطوى فى مجمله على حركة دافعة الى التحرر بشكل واسع دون أن تكون لدى المؤلف فى ذلك الوقت أيديولوجية واضحة عما ينبغى أن يكون ، بصفة عامة كان ينطوى على ملامح ثورة اجتماعية قادمة .

بالنسبة للاضطهاد يكفى أن أقول لك أنه تعرض للمصادرة وللتحقيق هذا من جهة ومن جهة أخرى كان فى ملف خدمتى نقطة سوداء بحيث حين سنحت الفرصة فى الجهة التى كنت أعمل بها أن تستغنى عنى فقد فعلت هذا بجرة قلم ٠

أما ما يتصل برأى كبار الكتاب والمثقفين آنذاك فقد قال « أحمد الصاوى محمد » ـ وهو الذى طبع الكتاب فى مطابع مجلة « مجلتى » التى كان يصدرها ، وهو أول كتاب يصدر عن هذه الدار : « أنتظر المجد » ٠

توفيق الحكيم كان يقلب الكتاب بين يديه ويقول « هذا الكتاب فيه سر » ٠ حسن فتحى قال « هذا عمل عبقرى » ٠ بشر فارس قال « أنت تمثل الطليعة المصرية » ٠ د٠ عبد الرحمن بهمن « الطبيب النفسى الشهير) قال « انك تتمتع بقدرة على التحليل النفسى قد يعجز عنها بعض المحللين » ٠ مرقص جريجورى (المحلل النفسى الشهير) قال « هذا أعظم كتاب قرأته بالعربية » ٠ والعقاد قال : أنت تكتب على طريقة بودلير وأنا لا أحبها ٠

والمهم ليس ما قاله كبار المفكرين وانما أثر الكتاب فيمن قرأه من الشباب ، الذى حدث أنه قد تجمع بالفعل حول الكتاب عدد كبير **كان من بينهم كامل التلمسانى وفؤاد كامل وأمين الشربينى ونعيم جاب الله وأحمد رشدى وضياء عارف والسبكى وغيرهم ٠**

بالنسبة لكامل التلمسانى وفؤاد كامل فهما معروفان أما أمين الشربينى فقد كان يدعو الى لقاءات يدور فيها مختلف أنواع الحوار ونعيم جاب الله كان مصوراً فنياً بارعا ، وأحمد رشدى كان نمطا فى ذاته يتميز بحفظ مقطوعات من مختلف المفكرين ويرددها فى مجالسنا ، لكن ميزته الكبرى أنه كان يحفظ ترجمة « الخيام » بأكملها عن ظهر قلب وكان يلقيها كاملة بايقاع ونغم ، ضياء وعارف والسبكى أصبحا فيما بعد من رجال القانون وكثير من هؤلاء انضموا الى جماعة الفن والحرية !

ـ ما هى مصادر تجربتك فى النبوذ على صعيد الاسلوب ؟(١)

❋ لا أدرى ماذا تقصد بصعيد الاسلوب ؟ وهل ما يعنيك من السؤال هو الشكل أو المضمون أم كلاهما معا ؟

د٠ حسين فوزى قال حين قرأ الكتاب « أنك متأثر بفرويد وشوبنهاور ونيتشه وتوفيق الحكيم » وفى قوله كثير من الصدق ، فأنا فى ذلك الوقت

كنت قد قرأت لهؤلاء جميعا ولغيرهممثل ابسن وماترلانك وشكسبير من كتــاب المسرح ، ولكن أكثرهم أثرا من حيث المضمون هو فرويــد ، ومن يقرأ « **الكتاب المنبوذ** » سيجــد أنه رغم تنوع موضوعاته يكــاد يدور حول محور واحــد هو الصراع بين « الايد » و « الايجو » و « السوبر ايجو » وهــو ما عنيت به مدرسة التحليل النفسى لفرويــد لكن هذا لم يمنع من القــول بأن جوهر الكتــاب كان مستمدا من خبراتى وتأملاتى وتفاعلاتى الذاتية ·

أما من حيث الشكل ، فالذى لاجدال فيه هو انى تأثرت الى حد كبير جدا بتوفيق الحكيم فهو أختــار الحواروأنــا اخترت الحــوار ولعل أكبــر تأثير له على أسلوبى كان مستمدا من مسرحية « شهر زاد » · ويلاحظ أن مسرحيــة شهر زاد تكــاد تدور حول المحاور الثلاثة الايد والايجو والسوبر ايجــو أو الجسد والقلب والعقل بتعبير توفيق الحكيم ·

ـ هل صحيح أن جماعة « الفن والحرية » كانت مجرد امتداد متمصر لجماعة المحاولين(*) أم كانت كما يقولآخــرون أول تجمع واســع لمثــلى الانتجلنسيا(٢) اليسارية الابداعية فى مصر فى هذا القرن ؟

* أنا قرأت الرأى الاول فى كتاب **المنظمات اليسارية فى مصر من (٤٠ ــ١٩٥٠)** للدكتور رفعت السعيد لكنى لا أذكر الآن ما اذا كانت صياغة هــذا الرأى وردت متضمنة كلمة « مجرد » أم لا ؟ لان ورود كلمة « مجرد » تحديد دقيق لاصل واحــد للجماعة وهذا غير صــحيح لان المؤسســين الاساسيين لجماعة الفن والحريةهم « جورج حنين وكامل التلمسانى وأنــور كامل ورمسيس يونانوفؤاد كامل » وهؤلاء جميعا كانــوا منتمين الى تجمعات متميزة قبلتاسيس جماعة الفن والحرية وكان لكل منهم شخصيته المستقلة الاأنه قد ربطت بينهم مساحة من التفاهم كافية لجمعهم فى تيار واحد ·

جورج حنين كان عضوا فى جماعة المحاولين فانتقل الى الفن والحرية مع مريديه ·

---

* جماعة « **المحاولين** » جماعة ادبية رائدة ، نشــطت خلال الثلاثينات ، وضــمت بين صفوفها عناصر مصرية واجنبية . اصدرت مجلة ، ادبية اسمها « **أنيفور** » تهتم بالثقــافة الفرنسية المعاصرة . وهى احدى الجماعات التى مهدت لظهور جماعة « الفن والحرية » .

رمسيس يونان كان عضوا فى جماعة الدعاية الفنية التى كان يرأسها حبيب جورجى والتى كان يوسف العفيفى من أعضائها أيضا وقد انتقل الى جماعة الفن والحرية كما انتقل اليها من أعضائها البارزين يوسف العفيفى ومعظم مريديه أمثال كمال الملاخ ، أبو خليل لطفى ، فتحى البكرى ٠

أنور كامل كان منذ أوائل الثلاثينات منضما الى تجمع من أبرز شخصياته أحمد كامل مرسى ، صلاح طاهر ، سيد بدير ، كمال سليم ، نيازى مصطفى ، محمود السباع ، أحمد خورشيد ، سيد اسماعيل ، كمال سرور وغيرهم ٠ وكان فى ذلك الوقت يكتب ((الكتاب المنبوذ)) فلما صدر النقد حوله من سبقت الاشارة اليهم فى سؤال سابق ، فانضم ومعه معظمهم الى جماعة الفن والحرية ٠ معنى ذلك أن الروافد الاساسية لجماعة الفن والحرية ثلاثة : المحاولون والدعاية الفنية والمنبوذون (نسبة الى الكتاب المنبوذ) ورموزها جورج حنين ورمسيس يونان وأنور كامل ٠

والرأى الاخر : القول بأن جماعة الفن والحرية كانت أول تجمع واسع لممثلى الانتلجنسيا الابداعية اليسارية فى مصر فى هذا القرن صحيح الى حد كبير، وأنا أذكر أن بشير السباعى وهو فى حدود ما أعلم يتمتع بحس تاريخى متميز قال هذا الرأى ونشره فى « ملزمة » بعنوان **جورج حنين : معلومات بيوجرافية موجزة** مؤرخة ٢٠ يوليو ٨٧ ، كما أنى أوردت المضمون نفسه فى مقال نشر فى ((**صباح الخير**)) تحت عنوان « لكنهم صنعوا المستقبل » بتاريخ ٨٦/٩/١٨ تعقيبا على مقال علاء الديب بمناسبة كتاب ((**السريالية فى مصر**)) لسمير غريب ٠

- ما هى الخصائص التى كانت تتميز بها مجلة التطور لسان حال الفن والحرية ؟ ومن هم أهم كتابها ؟ وهل كانت هناك مجلات أخرى فى نفس الفترة تؤدى دورا مماثلا ؟

* مجلة التطور فى تقديرى الان كانت أول مجلة طليعية الى أبعد الحدود فهى كانت تنشر المقال والحوار والمسرحية والقصة والشعر والصورة والشعار بشرط أن يجمعها جميعا خيط واحد وهو التغيير وقد كان شعار المجلة ٠٠ « نحن نؤمن بالتطور الدائم والتغيير المستمر » ٠

والواقع اننا لم نفصح حين أصدرنا هذه المجلة عن أيديولوجية محددة بل قلنا أننا بهذه المجلة نقدم بؤرة تلتقى فيها الافكار لتمهد أسباب التطور لهذه البلاد • على أننا كنا نتوقع سلفا فيما بيننا وبين أنفسنا أن التيار الذى سينشأ سيكون يساريا حتما وقد كان بالفعل •

وكان من أهم من نشر فيها جورج حنين ورمسيس يونان وكامل التلمسانى وأنور كامل وزاهر غالى وفيصل شهبندر وعلى كامل وزكى سلامة وفؤاد كامل والبير قصيرى وصادق دراج وفؤاد دويدار وتوفيق حنا ونظمى لوقا وحسنى العرابى وعبد العزيز فهمى هيكل وسيد العزاوى وسام كاستروفنتش وأحمد رشدى وعبد المغنى سعيد وعصام الدين حفنى ناصف وعبد الحميد الحديدى وأنور شتا وغيرهم ••

وبالنسبة للمجلات الأخرى ، بعد أن احتجبت مجلة التطور بفترة صدرت عن نفس المجموعة أعنى « مجموعة الفن والحرية » وما تفرع عنها « **المجلة الجديدة** » وكان يرأس تحريرها رمسيس يونان وقد استمرت هذه المجلة مدة سنتين تقريبا • وتأثير هذه المجلة كان واسعا نسبيا لانها كانت تصدر أسبوعيا بخلاف التطور التى كانت تصدر شهريا ، وهى لا تختلف كثيرا من حيث الروح العامة السائدة فيها وتعد امتدادا لها بتركيز أكثر •

– لماذا احتجبت مجلة التطور والمجلة الجديدة ؟ وهل صحيح أن مجلة التطور احتجبت بسبب سحب جورج حنين للضمان المالى ؟

*** مجلة التطور صدر منها سبعة أعداد شهرية فقط ، خمسة من يناير الى مايو سنة ١٩٤٠ واثنان من أغسطس الى سبتمبر ١٩٤٠ ، الأعداد الثلاثة الاولى صدرت بالكامل وابتداء من العدد الرابع أخذت الرقابة تشطب بلا تمييز فصدر الرابع والخامس فى نصف حجمه لان النصف الاخر ابتلعته الرقابة ، يونيو ويوليو شطبا بالكامل فعددناهما عطلة سنوية ، أغسطس وسبتمبر لم يبق منهما سوى أربع صفحات أصدرناهما اضطرارا كجريدة • وفضلا عن هذا فان سبتمبر صودر اداريا وكان ذلك هو سبب التوقف ، وقد تخلل هذه التواريخ اجتماعات بينى وبين حسن رفعت باشا وكيل وزارة الداخلية ود• محمود عزمى مدير عام الرقابة دون جدوى •**

وبدأت افكر فى أن أستعيض عن المجلة بما أستطيع أن أنشره من كتاباتى وكتابات غيرى عن طريق بعض الكتيبات أو النشرات ، وأيضا كنت آمل أن تتاح الفرصة من جديد لكى أعيد اصدار المجلة ، بل لقد فكرت أيضا فى أن أصدر بنفس الاسم « التطور » مجموعة مقالات فى نشرة غير دورية ، ولكن الضغط كان قد اشتد حتى أصبح من العسير على أن أتحرك . وجماعة « **الخبز والحرية** » كانت قد أحيطت بحصار أصبحت أنا الوحيد فيه داخل مقر الجماعة ولا أحد يستطيع أن يتصل بى . وكان من الطبيعى فى مثل هذه الظروف أن يسحب جورج حنين الضمان المالى لانه من العبث أن يظل مبلغ من المال محبوسا عن الحركة ما دام أصبح من غير الممكن اصدار المجلة . وأود أن أذكر أن العدد السابع الذى صدر فى سبتمبر ١٩٤٠ والذى صودر بقرار ادارى كان يتضمن مقالا لجورج حنين عنوانه « فى الموقف الدولى » .

أما « **المجلة الجديدة** » فقد صودرت مع غيرها من مجلات وجماعات يسارية بقرار من اسماعيل صدقى باشا بطل معركة ١١ يوليو ١٩٤٦ الى الأبد بتعبير صديقنا لطف الله سليمان .

وبصفة عامة يمكن أن أقول بالنسبة لمجلة التطور أنها مهدت السبيل لغيرها وهى بهذا تكون قد مثلت منعطفا تاريخيا من الفكر الليبرالى الذى كان سائدا فى العشرينات والثلاثينات الى الايديولوجية اليسارية التى أخذت تنتشر فى الاربعينات بشكل واضح . ومن المعروف أن الاربعينيات شهدت أيضا منابر أخرى لها قيمتها الكبيرة مثل مجلة « **الفجر الجديد** » ومجلة « **الجماهير** » وكانتا تمثلان شرائح أخرى من التجمعات اليسارية .

والمجلات الثلاثة (**التطور والفجر الجديد والجماهير**) لا تزال مذكورة الى الان ، وأنا أدهش من عدم اعطاء المجلة الجديدة حقها من التقدير الذى تستحقه فى معظم ما كتب عن فترة الاربعينيات .

– كيف تم التفكير فى تكوين جماعة « الخبز والحرية » وهل كانت جماعة الفن والحرية غير قادرة على تحقيق طموحات « الخبز والحرية » ؟ وما هى الاهمية التاريخية للخبز والحرية فى تصورك ؟

* سبق أن قلت أن الفن والحرية تكونت من روافد ثلاثة وقد كان طابع هذه الروافد أدبيا وفنيا لكنه كان فى الوقت نفسه يتضمن بذرة تيار

اجتماعى ، وقـد كان أميل الناس الى هذا التيار هو أنور كامل الذى كـون جماعة الخبز والحرية • وأهدافها لم تكن تختلف عن الفـن والحـرية الا فى درجة التركيز على الجـانب الاجتماعى ومصالح الطبقـات العـاملة ، بطبيعة الحـال لم يكن من الممكن النزول الى الجماهير الكادحة باسـم الفن والحرية وانما المعقـول من وجهـة نظـر هذه الجماهير هو التركيز على الخبز بالاضافة الى الحرية •

وبالنسبة للاهمية التاريخية للخبز والحرية فانهـا مهدت السـبيل لغيرهـا من الحركات اليسارية سواء المعاصرة لهـا أو اللاحقـة • ولو أنك راجعت معظم تكوينـات الحركـات اليسـارية الاخـرى فانك ستجد أن كثيرين منهم قـد مروا بجماعة الخبز والحرية •

وليس هذا فضـلا وانما هو تاريخ •

ـ من هم الاعضاء البارزون الذين ساهموا فى نشاط الخبز والحرية ؟

✻ أذكر من المؤسسين عبد العزيز فهمى هيكل وأسعد حليم وفتحى الرملى وصالح عرابى وأحمد زغلول حسن وحبيب صليب وحسن التلمسانى ومحمد جعفر ومحمد لطفى ويوسف الشارونى ومصطفى سويف وفائق سعد اللـه وغيرهم •

ـ هل بتكوين « الخبز والحرية » حدث انفصال نهـائى بينك وبين الفن والحـرية ؟

✻ طبعا لا ، لان الاهداف كانت واحـدة ، ربما الوسيلة هى التى كـانت مختلفـة والاختلاف كان فى درجة التركيز ، وهذا يفهم بداهـة من المقارنة بين تعبيرى « الفن والحرية » والخبز والحرية •

البعض يصور أن خلافـا حادا حدث بينى وبين جورج حنين لكن هذا ليس بصحيح ، الاختـلاف فقط كان فى درجة التركيز ، وكل من الجماعتين كان يؤيـد الاخرى ، والا فما الذى يحـدو جورج حنين أن يحضر للمحكمة العسكرية العليـا فى سنة ١٩٤٢ ليضـع فى يـدى وأنـا فى قفص الاتهـام بالشروع فى قلب نظـام الحكم بالقوة ورقـة هذا نصها : « نؤيدك فى صمودك أمام سجانيك • نحن جميعـا معك » •

وحين أصدرت كتاب الصهيونية سنة ١٩٤٤ نشر عنه تعليقا فى صحيفة « الدولية الرابعة » التى كانت تصدر بالانجليزية · وحين قبض على تحت التحقيق فى كتاب « لا طبقات » أصدر جورج حنين بيانا نشر فى الخارج فى صحيفة كومبا "COMBAT" فأين هو الخلاف الحاد ·

- هل كانت الخبز والحرية جماعة مصرية ؟

* الخبز والحرية كانت مصرية لحما ودما بنسبة ١٠٠٪ لانها لم يكن فيها أجنبى واحد · أقول هذا لا نتيجة لنزعة شوفينية متعصبة ، وانما تقريرا للواقع وقد كان من رأيى فى ذلك الوقت أنه من غير المعقول أن يقود أجنبى حركة جماهيرية وقد كان السائد فى تلك المرحلة وجود جماعات يتزعمها أجانب مثل كورييل وجيفارتس ·

- ألم تكن على صلة بهم ؟

* كنت ! لكنها كانت صلة شخصية ، وقد حاولوا مرارا وتكرارا ضم حركتى اليهم لكنى رفضت فحاربونى رغم استمرار الصلة الشخصية ، لا سيما بـ كورييل لان جيفارتس كانت صلته بى عابرة ·

وسبق أن قلت أن كثيرين من أعضاء الجماعات الاخرى مروا بجماعة الخبز والحرية حتى من احتل منهم مراكز فى اللجنة المركزية !

- هل استطاعت جماعة الخبز والحرية أن تصنع جسورا بينها وبين الجماهير التى تكونت لأجلها ؟

* الى حد ما نعم ! وبمراجعة أسماء المتهمين فى قضية الخبز والحرية سنة ١٩٤٢ ستجد أن الصلة كانت قائمة بدرجة ما بالجامعة وبالمدارس الصناعية وصولات الطيران الميكانيكيين · كذلك حدث اتصال بشرائح من عمال الطباعة والنسيج وغيرهم وكان من أبرز عمال النسيج محمد على عامر ·

- كيف ماتت الخبز والحرية ؟

* الاشياء لا تموت ولكنها تتحور ، والذين مروا بتجربة الخبز والحرية امتصوا فى جماعات أخرى ، ونشيد الخبز والحرية الذى ألف فى السجن ظل نشيدا ترردده كافة الجماعات اليسارية حتى بعد احتجاب جماعة الخبز

والحرية تنظيميا ، بل لقد استطاع هذا النشيد أن يخترق حزب مصر الفتاة فأصبح من ضمن أناشيده بتعديل واحد ادخلوه عليه واستبدال كلمة « الخبز » بكلمة « المجد » ٠

واذا أردت الاسباب التى احتجبت من أجلها هذه الجماعة فاننا أقول أن هناك أربعة عوامل أساسية :

١ ـ الضغط من جانب الحكومة بالمصادرة والاعتقال الطويل والتجويع بعدم اتاحة فرصة للعمل ٠

٢ ـ محاربة الجماعات اليسارية للخبز والحرية وقد سبق أن قلت أن كثيرين من أعضاء الخبز والحرية امتصوا فى الجماعات الاخرى ٠

٣ ـ عدم توفر الموارد المالية الكافية ٠

٤ ـ نقص الخبرة التنظيمية لدى أعضاء الخبز والحرية أنفسهم ، فنحن نكاد نكون قد ابتدأنا تاريخيا من الصفر ٠

ـ ما هو سبب محاربة الجماعات اليسارية الاخرى للخبز والحرية ؟

* السبب الاول قد يكون هو تمسكى بمصرية الحركة ، والثانى قد يكون شخصيا ، فالنزعة القيادية قد تتوفر فى الافراد وتتضخم بالقدر الذى يجعل الجماعات تحارب بعضها بعضا ٠

والملاحظ أنه لم يتعرض لضغط الدولة فى النصف الاول من الاربعينات سوى جماعة الخبز والحرية ٠ ولو ضربت مثلا بنفسى فقد بلغ مجموع فترات اعتقالى ثلاث سنوات خلال خمس سنوات ٠

والسبب الثالث : قد يكون استقلاليتى فى تفسير الفكر التقدمى وعدم تقيدى باطار « المحفوظات » ٠

ـ هل تذكر نشيد « الخبز والحرية » ؟

*** المقطع الأول منه :**

للامام يا رفاق فى النضال
انما العمر جهاد ونضال

بالدمــاء حققــوا كــل الآمـــال
باللهيــب وصـــمة البؤس تــزال
وابــذلوا الارواح ان اليــوم جــاء
يـا جنـــود الخبـــز والحـــرية
يـــا جمـــوع الشــعب هيـــا
حطمـــوا كـــل القيـــــود
واشـــعلوا النـــار ســـويا
وابـــدأوا زحـــف الخلـــود
ولتكـــونوا واحـــــدا

ـ ما هى أهم انجازاتك الفكرية ؟

* باختصار شديد :

١ ـ الكتاب المنبوذ سنة ١٩٣٦ (منع تداوله بقرار من مجلس الوزراء وكان موضع تحقيق) .

٢ ـ مجلة التطور من يناير الى سبتمبر ١٩٤٠ (تعرضت لرقابة شديدة بضغوط من السراى والازهر والسفارة البريطانية) .

٣ ـ مشاكل العمال فى مصر ١٩٤١ (منع تداوله بقرار من الحاكم العسكرى)

٤ ـ الصهيونية ١٩٤٤

٥ ـ لا طبقـــات ١٩٤٥ (سجن تحت التحقيق لمدة شهرين) .

٦ ـ اخرجوا من السودان بالاشتراك مع لطف الله سليمان ١٩٤٧ (تحقيق أمام النيابة دون اعتقال) .

٧ ـ أفيـون الشعب ١٩٤٨ .

ـ رفض التقسيم كان موقف الملك عبد الله وموقف الصهاينة ، باعتباره موقفا جزئيا ، طبعا لا أتوقع أن يكون موقف أنور كامل مجرد التقاء مع هؤلاء فماذا كانت السياسة المحددة لك ؟ لا لمجرد الشعارات العامة ، والمؤامرة الاستعمارية ملحة لاشعال حرب تستفيد منها الصهيونية والرجعية العربية فماذا كانت سياستك العملية كخطوات غير الاعلان الفارغ عن رفض التقسيم ، هل كان هذا الموقف شخصيا أو موقف جماعة ؟ علما بأن تروتسكى

كان موافقا على انشاء دولة يهودية كما جاء فى الجزء الثالث من كتاب ايزاك دويتشر ! (٣)

* فى مراحل تاريخية معينة يمكن جدا أن يلتقى متناقضان (أنا والملك عبد الله) ، (أنا والصهاينة) فى موقف واحد ومن العبث أن يقال أن أنور كامل فى رفضه للتقسيم كان مشابها فى أيديولوجيته واستراتيجيته وتكتيكه لهؤلاء ، فأنا قد أكون مناضلا ضد الاستعمار ، والبرجوازية قد تكون ضد الاستعمار ولكن هذا لا يعنى أننا واحد فى الايديولوجية وما يتبعها من استراتيجية وتكتيك • الصهيونية حين ترفض قرار التقسيم فهى ترفضه لانها تهدف الى التوسع •

أما أنور كامل حين يرفض التقسيم فانه يرفضه لانه أساسا يرفض قيام دولة أو نصف دولة صهيونية فى فلسطين ، وقد كان موقفه واضحا منذ أن أصدر كتابه « الصهيونية » فى ١٩٤٤ فقد قال فيه صراحة بأنه ان كان لليهود مشكلة فانها لا تحل عن طريق اقامة وطن قومى لهم فى فلسطين أو فى غير فلسطين وانما تحل عن طريق الثورة العالمية •

وبالنسبة للسياسة أو الخطوات التى اتخذتها واتخذها زملائى فماذا كان يطلب منا غير أن ننزل باعلان موقفنا ضد التقسيم الى مختلف التجمعات التابعة لنا والى الشارع السياسى على قدر ما نستطيع وبقدر ما تؤهله لنا قدراتنا فى ذلك الوقت ، ولا أدرى لماذا يوصف مثل هذا الاعلان بأنه فارغ • ان اعلان المواقف قد يكون له من قوة الدفع أكثر مما قد يكون لبنادق خاوية من الذخيرة •

وبالنسبة للتساؤل عن هذا الموقف هل كان شخصيا أو جماعيا ؟ المعروف تاريخيا أن الموقف كان يتصف بالجماعية وأنا أذكر أنه قد صدر فى ذلك الوقت بيان كتبه زميلنا لطف الله سليمان وان كانت ليس لدى الآن صورة منه •

أما فيما يتصل بما يقال أن تروتسكى كان موافقا على انشاء دولة يهودية كما جاء فى كتاب ايزاك دويتشر فالذى أعلمه أن تروتسكى « لم ير حلّ المشكلة اليهودية فى تكوين دولة يهودية • بل فى اعادة صياغة المجتمع صياغة أممية ، وقد تمسك بهذا الموقف حتى نهاية حياته) — (راجع ايزاك دويتشر : النبى المسلح — أكسفورد ١٩٧٠ ص ٧٥) •

وخــذ نصا آخر عن ترتسكى نفسه فى يوليو ١٩٤٠ : « ان محــاولة حل المسألة اليهودية عن طريق هجرة اليهود الى فلسطين تكشف الان عن طبيعتها الحقيقية : انهــا تضليل مأسوى لليهود ٠ ان خلاص اليهود يرتبط ارتباطا لا ينفصل بالقضاء على الرأسمالية » ــ ليون ترتسكى : حول المسألة اليهودية والصهيونية ــ ماسبيرو ١٩٧٤ ص ١٧ ٠

ولست أدرى من أين جاء موجه السؤال بهذا الموقف الذى ينسبه الى ترتسكى وكم أتمنى أن يدلنى على النص وفى أى صفحة ورد رأى ترتسكى حتى يمكننى أن أراجع نفسى ٠

أضف الى ذلك أنه لو كان ترتسكى قــد قــال هذا الرأى حقا ــ وهو أمر مستبعد بحسب ما أفهمه من تفكير ترتسكى على مدار حياته ــ فهذا شأنه وأنا غير ملتزم به ، ولست ملتزما الا بالرأى الذى أبديته فى ذلك الوقت ولا أزال أؤمن به حتى اليوم ٠

ــ أين كان أنور كامل منذ نهاية الاربعينات حتى الان ؟

✻ ولمــاذا تقــول الى الآن ؟ ألست أمامك الآن ؟!

فى نهــاية الاربعينيات شــعرت أننى لا أستطيع أن أتحرك سياسيا فى مواجهــة الضغوط التى تعرضت لهــا ، وقد سبق أن أشرت اليهــا ولهذا آثرت فى ذلك الوقت أن أتوقف ٠

ويكفى أن أقــول لك انى منعت عن الكلمة المكتوبة ومنعت عن الاجتماع بمن كنت أريــد الاجتماع بهم سواء بالسجن أو الاعتقــــال أو المراقبــة وتعرضت للجوع لان اسمى كان قــد وضع فى القــائمة السوداء والاقسى من هذا أنى حين أقــدمت على الزواج تدخلت الاجهزة ومنعت هــذا الزواج لهــذا توقفت ولم أكن أستطيع الا التوقف فى حــدود قــدراتى الاجتماعية والاقتصادية والنفسية ، لكنى وجــدت متنفسا فى مجــال لا يقل فى نظرى أهمية عن النشاط فى المجــال السياسى ، لانه بالتحاقى بمصلحة الكفــــاية الانتــاجية أتيحت لى الفرصة لان ألقى مئات من المحاضرات وأن أنشــر مئات من البحــوث على مدى ثلاثين عاما تقريباً ٠ وكانت معظم هــذه المحاضرات والبحوث تدور حول العلاقــات الانسانية والاتصالات والقيــادة والتفكير الابتكــارى حضرها وقرأها مئات من الكوادر القيادية على مستوى مصر ، أضف الى ذلك أنى اشتغلت أستاذا محــاضرا فى المركز الدولى

للتدريب العالى (بيتورينو) التابع لهيئة الامم المتحدة وقد حضر محاضراتى مئات من الكوادر القيادية فى العالم الثالث . كذلك دعيت خلال هذه الفترة لالقاء محاضرات فى الموضوعات نفسها بالعراق والجزائر والسعودية ، ولا أزال الى الان أعمل كأستاذ زائر بمعهد الاستشارات التابع لمصلحة الكفاية الانتاجية ٠

أنا اذن لم أكن ميتا ولا أحب أن أعيش ميتا ٠

ـ اشرح لنا تجربتك فى الرسم ؟(٤) ولماذا توقفت ؟

* أنا عايشت الفنانين التشكيليين منذ صدر حياتى ، فقد كان من المتصلين بى فى الثلاثينيات نعيم جاب الله ومحمد محبوب البارعان فى الرسوم المائية ثم كامل التلمسانى وفؤاد كامل ورمسيس يونان ومن تلاهم فى جماعة الفن والحرية التى ضمت عددا كبيرا من الفنانين التشكيليين سواء كانوا مصريين أم أجانب ٠

كذلك أسهمت فى تنظيم معظم المعارض الفنية خلال ما يقرب من ثلث قرن من الزمان ومع ذلك لم أفكر قط فى أنى سأخط يوما رسما أو أرسم لوحة حتى رأيت ابنى يلعب يوما بالالوان ، وقع بصرى على تفاعلها وعلى الأشكال العجيبة التى تنشأ عن هذا التفاعل ، واذا بى أهرع وأشترى مجموعة من الالوان وعددا من أوراق الرسم لأخوض تجربة طويلة بدأت من ١٩٦٠ استمرت معى حتى الان ٠

وقد أنتجت خلال هذه التجربة عددا من اللوحات بعضها فى اعتقادى له قيمة وبعضها الآخر قد لا تكون له قيمة ٠

وأنا فى مجال الرسم مقل جدا ، ولا ألجأ الى هذا المجال الا حين تضيق نفسى من كثرة القراءة أو الكتابة أو الفراغ ٠

ـ ما علاقة الفن بماضيك النضالى ؟

*** أنا أؤمن بأنه لا سياسة بلا فن وقد قلت مع القائلين فى الاربعينيات أنه لا قيمة للحياة اذا لم يمتزج فيها الخبز بالشعر !**

---

(١) د٠ غالى شكرى ٠
(٢) د٠ غالى شكرى ٠
(٣) ابراهيم فتحى ٠
(٤) د٠ غالى شكرى

متابعات

الصراع الثقافى فى مصر

الشعار والفعل

نبيل فرج

اتخذ الصراع الثقافى فى مصر ، منذ بداية السبعينات ، صورا شتى من الصعب حصرها ، لانها تتعدد بتعدد المواقع التى دار فيها هذا الصراع ، الذى اتسم بقدر ملحوظ من التصاعد والحدة ، بسبب غياب الرؤية الموحدة للحياة السياسية والاجتماعية ، وتناقضها الداخلى مع ذاتها ، ومع المفاهيم التى استقرت فى ضمير الوطن والمواطنين ، عبر آلاف السنين ، وحكمت مسار تجاربنا فى كل الافاق .

ومع هذا فيمكن الاشارة ، وسط خضم الاخطاء ، الى بعض هذه الصور التى تنفى شعار التعددية الفكرية ، الذى رفع حينذاك .

من هذه الصور تضييق الخناق على الكتاب والفنانين اليساريين ، أو من يشتبه أنهم ينتمون الى اليسار وتوجهاته الواقعية ، بشكل يؤدى الى تنحيتهم أو تنحيتهم عن الساحة ان آجلا أو عاجلا ، ومصادرة أعمالهم المعروضة على المسرح . ثم غلق المسارح أو حرقها - أو تركها تحترق - وتحويلها الى شواهد قبور فى قلب العاصمة ، واتاحة الفرصة للاتجاهات التقليدية المتخلفة فى الاداب والفنون ، خاصة التى لا تلتزم بأية أهداف اجتماعية أو قومية أو انسانية ، وسن قوانين لاتحاد الكتاب وللصحفيين من عينة القوانين المشوهة السيئة السمعة ، التى عانت منها مصر كلها ، لاقصاء أصحاب الاتجاهات الفكرية المخالفة ، التى لا تقدم الولاء المطلق للسلطة الثقافية ، بما يثبت بالتالى ولاء هذه السلطة للسلطة السياسية ورجال الحكم ، وغلق المجلات التى تفشل فى اقحام أسماء تشارك فى تحريرها ، تمهيدا لتغيير هويتها وخطها الواقعى ، كما حدث لمجلة « الكاتب » ، أو غلقها مباشرة ، كما حدث لمجلة « الطليعة » ، أو تغيير قياداتها ، كما حدث لسائر المؤسسات الصحفية بلا استثناء .

كان فارس هذا الغزو التتترى ، الذى أباد هذه المنابر الثقافة عن آخرها ، يوسف السباعى • وقدته نفسه – أثناء وعقب الابادة – ملء معظم المواقع الخالية ، أو الفراغ الناشىء بأسماء عاطلة عن أى قيمة ، يعرفها جيدا كل المثقفين •• أسماء تنتسب بجذورها الى الجماعات الاسلامية المتطرفة . أو تلتقى معها فى نهاية الطريق ، وذلك حتى يبدو الوضع الثقافى فى مصر قائما ، ولو صورة بلا مضمون ، فى حالة عدم الجرأة على الاستغناء عن الصورة برمتها •

ولقد كان واضحا أن ما اصطلح على تسميته بالردة الثقافية – وهو وجه من وجوه الردة السياسية لثورة ١٩٥٢ – يتم فى عهد السادات باحكام شديد ، وبأجهزة مدربة جدا على أعلى قدر من الكفاءة ، لم يفلت من قبضتها أحد •

ولان أهم أحداث هذه المرحلة كانت اتفاقية كامب ديفيد ومعاهدة الصلح مع اسرائيل ، فقد كان الكاتب الذى يرى باجتهاده الخاص أن الاتفاقية والمعاهدة تفتحان الطريق للتنازل عن السيادة الوطنية وتهديد الوطن بربطه بالامبريالية العالمية ، كان هذا الكاتب يعتبر عميلا للاتحاد السوفيتى ، وان لم يعرف موقع هذه الدولة على الخريطة •

ويعتبر من يرى فى أحداث ١٨ ، ١٩ يناير ١٩٧٧ انتفاضة شعبية ، تحتج على موجة الغلاء القادمة ، عدوا للنظام الذى أصبح ، تبعا لوجهة نظر السادات الشخصية • انها انتفاضة حرامية ، نتيجة من اندس فى هذا الانفجار الشعبى رجعا، الفرق بين الهبة الشعبية وانتفاضة الحرامية – وهى مسألة تقديرية بحتة – محكا تقاس عليه وطنية الفرد أو خيانته ، رغم ما هو واضح للعيان من أن المظاهرات التى اجتاحت البلاد كلها لم تنفض الا بعد أن أعلنت الدولة عدولها عن رفع الاسعار •

وعلى نفس الشاكلة جاء على مصر وقت غدا فيه السد العالى مقياسا لنفس الغرض ، وهو تفتيش الضمائر تطبيقا لاسباب سياسية بحتة ، تقصد النيل من عبد الناصر ، ومهاجمة الاتحاد السوفيتى ، وان كان الثمن هدم السد العالى ، وتعريض البلاد لمخاطر انحسار فيضان النيل أو زيادته ، ونقص الرقعة الزراعية ، وعدم الحصول على طاقة كهربائية ، تتزايد الحاجة اليها سنة بعد سنة •

أما من يرى من الكتاب فى اللهجة العامية ما يصلح للتعبير الادبى واثراء الفصحى بالكلمات والتراكيب الدالة، فكان يعد شعوبيا ، يريد هدم الامة العربية – وهم يعتزلونها ! – ومن ثم هدم الاسلام • وانحسر الشعر الشعبى ، كما انحسر الاهتمام بالتراث الشعبى •

فى ظل هذا المناخ ، استأثر الشعر الموزون المقفى وحده بالنشر واعتلاء المنابر مع التجاهل التام لكل

المكتسبات التى حققتها الشعر الحر منذ الاربعينات ، فى اقترابه من لغة الحياة ، وتعبيره الخلاق عن الواقع.

ووجدت الاتجاهات الشكليةالدارجة فى الابداع والنقد ، فرصة لتعبير عن عزلتها ، وعن عدائها للانسان ، ومناهضتها للعصر ، ملتقية مع الفكر الاقطاعى الرأسمالى ، السلفى ، الذى أطلق العنان ، مع سياسة الانفتاح الاقتصادى ، لنزعات الفرد وحوافزه ، من داخل مصر وخارجها ، وعدم المبالاة بمصلحة المجتمع •

ولم يكن غريبا أن يتردى فى سوق الكتابة مستوى الابداع بما يتناسب ويثبت فى آن واحد استشراء طبقة الطفيليين التى قامت على نهب الشعب وانقلاب موازين القوى الاجتماعية فيها ، واتساع الهوة بين الاغنياء والفقراء ، وسائر أشكال القهر ••

وللحقيقة والتاريخ لا بد من القول أنه تحت تأثير الخلافات الفكرية التى أسفرت عن وجهها القبيح ، ألقى عدد من الكتاب أسلحتهم ورحى المعركة دائرة • ومنهم من انضم الى معسكر اليمين لكى يضمن لنفسه حضورا دائما ، **يعز الحصول عليه فى** وجود اليسار المثقف ، حين يتاح له أن يوجد ، أو انضم الى هذا المعسكر بدافع اليأس الذى قد يدفع الى الموت أو الانتحار •

وآثر عدد من الكتاب الخروج من مصر ، اما بأشخاصهم أو بأقلامهم ، سواء بقصد تغيير الموقع ، أو الابتعاد عن المعركة •

وشهدت مصر فى أوائل السبعينات هجرات جماعية الى أنحاء العالم لكتاب وفنانين من الصف الاول ، ليس لها مثيل فى تاريخنا الثقافى • وقد مات منهم فى الغربة ، وهو يتغنى بالقاهرة الشاعر الكبير عبد الرحمن الخميسى ، الذى لم يفقد الامل فى أن تعود ((الرفاهية)) الى بلاده ، حين تولد الثورة من جديد •

الا أن عددا آخر من الكتاب والفنانين كان يعتقد أن مجرد الوجود المادى فى القاهرة ، يمثل شاهدا حيا على ما يقترف فى حق الثقافة والمثقفين ، لايتحقق فى حالة الغياب •

وقد مات كمدا من هذه الطائفة التى تمسكت بالبقاء فى مصر (غير ميخائيل رومان ونجيب سرور ومحمود دياب) الكاتب المسرحى نعمان عاشور ، الذى ذكر فى آخر حديث اذاعى أدلى به انه كان يخرج كل ليلة من منزله فى المعادى ، ويتجه الى وسط المدينة ، يجوب شوارعها المظلمة الساكنة ، وهو يبكى على القاهرة الموحشة ، التى كانت تزدهر بأضواء الفنون ، وقد تحولت الى أنقاض •

ورأى عدد آخر انه ما دامت كلماتهم لا تزال تجد طريقها للنشر ، فليس من الصواب ولا من الحكمة أن تترك ساحاتها — على ضآلتها — لليمين

وحـده ، يفرز فكر، المتخلف المعـادى للقيم المتقـدمة ، بكل ما يفضى اليه هذا الفكر من زيادة التشتت ، وقطع الطـريق على الاجتهـادات الادبيـة الجديدة ، وافتقـاد الرؤية النظـرية المستبصرة ، والوعى الكلى بالحقائق الموضوعية .

وقد كان هذا الموقف ممكنا فى بعض الاحيـان ، رغم ما كان يراه اليسار ويعانيه — ولعله يكون على حق — من أن التعامل مع أجهزة الدولة الثقـافية فى هذه المرحلة لا معنى له الا تكـريس اتجاهاتها الرجعية .

ومن يراجع تاريخ الظاهرةالثقافية فى مصر ، فى فترة الانتكاس هذه ، بعـد ازدهارها السابق فى الخمسينات والستينات المرتبط بالمد الاشتراكى ، والارتباط بمشروع قومى كبير ، سيجد أن الكثير من القيم الفكرية والفنيـة العصرية تحطم ، وتحطيمـه تحطيـم للكتاب .

لهـذا يقـع علينـا ، نحن الـذين عاصرنا المحنة — محنة السقوط من الاحـلام الكبيرة الى الخيبات الكبيرة — أن نعيـد بناء حياتنا الثقـافية من جديد فى ضوء المتغيرات التى حدثت ، واعادة الشرعية الى الكتابة الوطنية الملتزمة ، فى تجاربها الفنية المتطورة والى الكتاب المعبرين عن هموم المجتمع وقضايا الانسان .

حجازى يرفض الجائزة

حسنى حسن

لم يكن رفض فنـان الكاريكـاتير حجازى استلام جائزة جمعيـة على ومصطفى أمين بمفاجـأة لمن يعرفون طرفا من تاريخ ذلك الفنان الـذى ينطلق من موقف وطنى اجتماعى وفنى ثابت وأصيل ، فعلى مدى ثـلاثين عاما من العمل بالصحافة ترسخ لدى المتابعين التزام حجازى الحاد بقضايا وهموم وطنه ومواطنيه .. التـزام يسمو فوق مزايدات الجوائز ـ العطايا التى تمنحها أو تمنعها جهات ليست فوق مستوى الشبهات ، معتصما بذلك الرصيد الضخم من حب جماهير القراء له وارتباطهم الفكرى والوجـدانى بخطوطه وكلماته .

واذا كانت صحافة الكاريكاتير فى مصر تفخر بأسماء كبيرة مثل بهجت وجاهين والليثى واللباد وعبد السميع وغيرهم ، فان سجل الفخر هذا يحوى مكـانا بارزا ومضيئا لحجازى الذى يتمتع بمقدرة خاصة تميزه عن باقى فنانى الكاريكاتير ، وأعنى مقدرته على القص الدرامى بالكاريكاتير ، فـالى جانب أعماله المفردة التى لا تحصى تقـوم قصصه الكاريكاتورية الطويلة بعملية رصد درامى وتسجيل فنى أكثر شمولا وأعم نظرة لكل تلك الصراعات والتحـولات التى تجرى فى عمق مجتمعنـا المصرى ، وعلى مدى أكثـر من عقدين .

ولقـد أضـاف حجـازى بقصصه الكاريكاتورية الطويلة فاعلية جديـدة لفن الكـاريكاتير الهادف الى التغيير الاجتماعى ، فمن خلال تلك المقدرة على ابتكـار شخصيات كاريكاتورية درامية ذات قدرات ايحائية عالية وامكانيات لنقـد الحـدث الاجتماعى من داخلـه نقـدا لاذعا وبتعبيـر تهـكمى مـر ، استطاع حجازى أن يؤكـد على قيـم وطنية وحضارية بناءة مثل الانتمـاء

لهموم الوطن والارتبـاط بقضـاياه ، والوعى بطبيعة الصـراعات الطبقيـة والقومية والدولية ، ورفض القيـم الانتهازية والاستهلاكية ، وفضـح السلوكيات التسلطية ، ومقاومة الزيف والتـزوير فى كـل منـاحى حيـاتنا المعاصرة سياسية كانت أم اعلامية٠

وكان ابتكـار حجازى لشخصية **تنابلة الصبيان** على صفحات مجـلة **سمير** للاطفـال فى نهـاية الستينات تعبيرا واضحا عن اكتمال وعى الفنان النقـدى بتناقضات تجـربة التنميـة الاجتماعية فى العهد الناصرى ، ورفضه القاطع لتلك النماذج الانتهازية التى أفرزتهـا ، والتى اختارت طواعيـة أن تحيـا على هامش مجتمع العمـل وأن تنعم ــ مع ذلك ــ بنتـاج عمـل العـاملين ، مستخدمة فى ذلك أساليب الخداع والقمع الطبقيين ٠

ومع مطلع السبعينيات كان ادراك الفنان الحدسى لتلك التغـيرات التى تحـدث فى صلب البنيان الاجتماعى ، فكـان تطويره لشخصية التنابلة فى عدد من مسلسلات الكاريكاتير بنفس المجلة مثل مسلسلى **تنابلة الخـرفان والقرية الآمنة** ٠

وبعد توقف سنوات طويلة ،يعاود حجازى هوايته فى القصص بالكاريكاتير على صفحات **الاهالى** ، وفى عددها رقم ٢٩٣ وتحت عنوان ((**تحريك العقل**)) كانت قصة التنابلة الجدد ، وتنابلة نهاية الثمانينيات لم يعودوا مجـرد شريحة بيروقراطية عاطلة ومستغلة، بل تحددوا طبقيا تماما وصعدوا نهائيا الى قمة السلطات السياسيةفى المجتمع٠ والقصة عبارة عن حوار مطـول بين وزيـر الاقتصـاد الـوطنى المقيـم بالخارج دائما من أجل جلب المـزيد من القـروض الاجنبية ، وبين سكرتير الحكومة المسـئول عن ادارة شـئون البلاد ٠٠ والحوار يسـتهدف بحـث أفضل السبل (الاعلامية والغنائية) لزيادة الانتاج الترفيهى فى مجتمـع المقهى والتليفزيون ٠

ويتجاوز التشابه بين تنابلةخرفان مطلع السبعينيات وتنابلة حكومة نهاية الثمانينيات مجـرد التمـاثل النمطى والسمات العقلية،من جسد بدينقصير وعيون واسعة مستديرة وبلادة عقلية ونفسية واضحة ، فتنابلة **حجــازى** نموذج للشخصيات الانانية التى لاترى أبعـد من مصالحها الشخصيةوالطبقية المحدودة ، والتى تسعى الى العب من المتع الحسية بغير حدود ، والتى تنمو بالتبعية الكاملة للاحتكـار العـالمى متطابقـة مع مخططاته لنهب ثروات الشعوب ٠٠ وهى نماذج تتحرك وفق استراتيجية ثابتة تهدف الى شـل ارادة الشعوب وسلبها وعيها الوطنى والطبقى بالعمل على محورين متوازيين ومتكاملين أولهمـا بوليسى وثانيهمـا اعلامى ٠٠ ومن هنا كان تزامنحملات القمع البوليسية مع حملات الدعايـة والاعلان المركزة طبيعيا فى كـل قصص التنابلة ٠

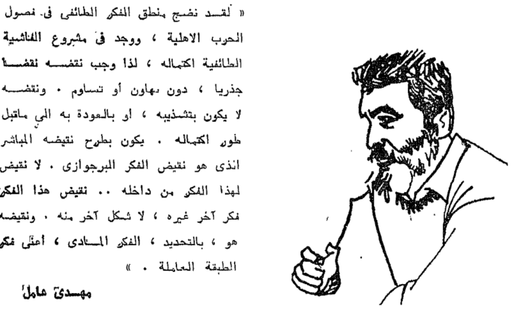
لقـد أدرك حجازى حقيقة مايتمتع به فن الكاريكاتير من مصداقية لدى الشعب المصرى ذى التكوين العاطفى الميـال الى الفكاهة الحزينة والمـرح الاسود ‎..‏ وكان جهاده من أجل بلورة وصياغة المفهوم الشعبى البكر فى خط بسيط ولون قليل وكلمات موجـزة ، تسخر من كل شيء — حتى من الذات — وتهدف الى نشر مزيد من النور ودفع عمليـة التقـدم الاجتماعى خطوة نحو الأمـام ، فـاذا أضــفنا الى تلـك الاســتعدادات التـراثية للفكــاهة السوداء عنـد المواطن المصرى ، تنامى وعى الفنـان بحجـم المـأساة التى يكابدها انسان هذا الوطن ، لادركنا ما فى القلب من عنـاء ‎.‏

تحية متجددة الى القابضين على جمر كلماتهم وخطوطهم بارادة لا تلين ووعى لا ينهـزم ‎.‏ تحية لهـم فوق الجوائز والعطايا ، تصـدر من قلوب الملايين لندعم صـــمود القـــلب الظامىء ‎.‏

وألف سلام يا حجازى :

قراءة فى كتاب مهدى عامل
فى الدولة الطائفية

أيمن حمودة



« لقد نضج منطق الفكر الطائفى فى فصول الحرب الاهلية ، ووجد فى مشروع الفاشية الطائفية اكتماله ، لذا وجب نقضه نقضا جذريا ، دون تهاون أو تساوم . ونقضه لا يكون بتشذيبه ، او بالعودة به الى ماقبل طور اكتماله . يكون بطرح نقيضه المباشر الذى هو نقيض الفكر البرجوازى . لا نقيض لهذا الفكر من داخله .. نقيض هذا الفكر فكر آخر غيره ، لا شكل آخر منه . ونقيضه هو ، بالتحديد ، الفكر المادى ، أعنى فكر الطبقة العاملة . »

مهدى عامل

(دار الفارابى ــ بيروت ــ ١٩٨٦)

فى هذا الكتاب ، يناقش **مهدى عامل** موضوع الطائفية وأزمة النظام السياسى فى لبنان ، من موقع يختلف عن الذى عالج منه الموضوع نفسه ، فى دراستين سابقتين له*.

ويوضح فى مقدمة هذا الكتاب ، كيف تشمل الحرب الاهلية كل الجبهات وكيف تكون على جبهة الفكر الاشد شراسة وفتكا ، فأن تفكر بفكر خصمك

* ١ ــ « **النظرية فى الممارسة السياسية** ــ بحث فى أسباب الحرب الاهلية فى لبنان » ــ دار الفارابى ــ بيروت ــ ١٩٨٠ .

٢ ــ « **مدخل الى نقض الفكر الطائفى** » ــ مركز الابحاث الفلسطينية ــ بيروت ــ ١٩٨٠ ــ دار الفارابى ــ بيروت ــ ١٩٨٤ .

فتلك ضربة قاتلة • يقدم لك منطلقات فكره بداهات ، فيشل فيك قدرة العقل على النقد ، فتنزلق الى مواقعه •

من موقع الفكر الماركسى ، وفى عملية انتاج معرفته ، يميز المؤلف بين نقدين : الاول ، ضد الفكر البرجوازى المسيطر فى إشكاله الطائفية المتنوعة والثانى ، ضد انزلاقات الماركسى الى مواقع فكر الخصم ، فى شكله الطائفى•

يبدأ النقد ، باسقاط الحصانة عن النص المنقود ، ووضعه فى موقعه ، موقع الممارسةالسياسية والايديولوجية فى حقل الصراع الطبقى المحتدم فى الحرب الاهلية •

« السياسى هو الحقيقى ••

والسياسى هذا ، بوضوح كلى ، هو الكامن فى هذا السؤال : أتغييرللنظام السياسى الطائفى القائم ، أم تأبيد له ؟ انه صراع طبقى بين حلين ، أو جوابين »

ماذا يقول الفكر الطائفى :

لبنان ، بلد فريد فى نوعه ، تعيش فيه طوائف متشاركة ، هذه الطوائف هى كيانات مستقلة قائمة بذاتها ، مستمرة الى الأبد • وجودها سابق على وجود الاشكال السياسية ، وعلى وجود الدولة • علاقة الفرد بالدولة تمر عبر طائفته •

الدولة فوق الطوائف ، تمثل رغباتها ، وتحكم بينها ، اذا ضعفت الدولة ، اختل توازن الطوائف ،وقامت بينهما حرب ، ولاعادة التوازن الى سابق عهده ، يجب العودة بالنظام السياسى الى « ما قبل الحرب » ، فهذا النظام دائم بديمومة الطوائف، ولكى يتأبد ، يجب أن تتأبد دولته ، الدولة الطائفية • فاما تأبيد النظام ، واما تفجيره ، فى مجتمعات طائفية ــ كانتونات ــ متعددة ، مستقلة ، لها حكم ذاتى ••

اما أن يكون **الماضى** نموذجا **للمستقبل** ، وتقوم الدولة « الحديثة » كما كانت قبل الحرب الاهلية ، واما أن تعلن الطوائف **التعبئة العامة ،** للذهاب بالمشروع الفاشى الطائفى الى حدوده القصوى ••• **الدولة العنصرية** أى ، الدولة المركزية الفاشية ، **دولة** الطائفة الواحدة ، **بالغاء** الطوائف الاخرى « الغاء مؤسسيا سياسيا ، واذا أمكن ، **جسديا أيضا** » •

هذا المنطق الطائفى لا يخص طائفة بعينها ، بل هو يخص الطوائف كلها ، وهو حاضر فى ممارساتها كلها •

لا وجود للانتاج المادى ، ولا علاقاته ، لا وجود للطبقات الاجتماعية ولا للصراع بينها ، ولا وجود لعلاقة التبعية بالامبريالية ، **ولا لحركة** التحرر منها ، ولا وجود حتىللصراع الكونى بين الرأسمالية والاشتراكية فهذا البلد « الفريد » من خارج الكون • الوجود كله للطوائف ••

هكذا تتم تبرئة البرجوازية المسيطرة ، والنظام السياسى لدولتها

الطائفية ، وجميع القوى **الفاشية** الطائفية التى فجرت الحرب الاهلية ، فى محاولتها انقاذ هذا النظام ، وهذه الدولة .. التى أثبتت فصول الحرب أنها لم تعد قادرة على الحياة .

لذلك ، يصبح كافة أيديولوجيى البرجوازية ، فى صوت **واحد** ،وبموقف سياسى **واحد** : « يجب دعم الدولة ، وبناء المركز ، وتقوية **الجيش** » . كأن هذا النظام ، لاعلاقة له بهذه الحرب ، التى انهارت فيها تلك الدولة ! .

وماذا يقول التحليل الماركسى :

يبدأ **مهدى عامل** ، برد المسألة الطائفية ـ كأى ظاهرة اجتماعية ـ الى قاعدتها المادية فى البنية الاجتماعية **الحاضرة** ، لا الى قاعدة مادية لبنية اجتماعية سابقة . ذلك يعنى ، رد « الطائفية » كظاهرة ، الى **بنية علاقات الانتاج الخاصة بالبنية الاجتماعية اللبنانية الراهنة ، وهى التى يحددها ، كبنية علاقات انتاج كولونيالية** ⁕ .

من اقامة هذه العلاقة المادية بين الظاهرة وبنية علاقات الانتاج ، يبدأ التحليل المادى .

واذا كان نمط الانتاج هو القاعدة المادية التى يقوم عليها كامل البناء الاجتماعى ، فان العلاقة بين «**الطائفية**» ونمط الانتاج ، ليست علاقة مباشرة بل ، هى تمر عبر تحددها **بالسياسى** ، الذى هو الصراع الطبقى الخاص ببنية اجتماعية محددة ، يسيطر فيها نمط انتاج محدد .

المسألة الطائفية ، هى اذن ، مسألة **سياسية** ، وليست مسألة اقتصادية لذلك ، يقوم المؤلف بـ :

١ ـ تحديد هذه المسألة ، فى واقعها **الحاضر** ، كمسألة سياسية .

٢ ـ ربط هذه المسألة ، بالتالى ، بالنظام السياسى لسيطرة البرجوازية الكولونيالية اللبنانية .

٣ ـ ردها ، الى بنية علاقات الانتاج الكولونيالية المسيطرة فى البنية الاجتماعية اللبنانية الراهنة .

ويعرف الطائفية ، بأنها الشكل التاريخى المحدد للنظام السياسى ، الذى فيه تمارس البرجوازية الكولونيالية اللبنانية سيطرتها الطبقية فى اطار علاقة التبعية البنيوية بالامبريالية .

⁕ لمزيد من الايضاح ، حول « نمط الانتاج الكولونيالى » ، وآلية تطوره فى المجتمعات العربية ، بامكان القارىء ، ان أراد ، العودة الى كتاب مهدى عامل : مقدمات نظرية لدراسة أثر الفكر الاشتراكى فى حركة التحرر الوطنى ١ ـ فى التناقض . ٢ ـ فى نمط الانتاج الكولونيالى . دار الفارابى ـ بيروت ـ الطبعة الرابعة ١٩٨٥ .

ويعرف **الطائفية** ، بأنهـــا **علاقــة** سياسية ، من التبعية الطبقية ، تربط الطبقـات الكادحة بالبرجوازية ، ربطا طائفيـا • هى ، اذن ، **علاقة** يحددها صراع طبقى خاص ببنية اجتماعية معينة فى شروط تاريخية محددة •

واذا **كانت** « الطائفية » ، هى ، نظـام سياسى لسيطرة **البرجـوازية** الكولونيالية اللبنانية ، **فمن البديهى** أن ترتبط بنمط الانتاج **الرأسمالى** ، **وليس بأنماط** انتاج سـابقة عليه ، كالاقطاعى أو الآسيوى مثلا •ويكون تاريخها هو تاريخ هذا النظام السياسى **البرجوازى** (حتى لو ظهرت فى بنى اجتماعية سابقة) •

واذا كان الانتداب الفرنسى هو الذى أرسى القـاعدة الطائفية لهذا النظـام السياسى بدستور عام ١٩٢٦ ، فـان **البرجوازية**اللبنانية هى التى استكملت بناءه ، باقامة **مؤسسات** الطوائف ، **كمؤسسات سياسية** ، لهـا استقلالها الذاتى المحكوم بأنظمتها الخاصة ،فى ارتباطها التبعى بالدولة (على الاقل منذ عام ١٩٤٣ عام الاستقلال ، حتى عام ١٩٦٧ تاريخ تأسـيس المجلس الشيعى الأعلى) • هذه العلاقة بالدولة تؤكـد الطابع السياسى لهذه المؤسسات الطائفية ، **كمؤسسات دولة** • والوجود المؤسسى للطوائف ، هو وليـد هذا النظـام السياسى البرجوازى •

هذا الشكل الطائفى للدولة اللبنانية كدولة برجوازية ، هو شكل ضرورى لقيـام الدولة بوظيفتها **الطبقية** فى حمـاية مصـالح الطبقـة البرجوازية المسيطرة ، وفى تأمين التحقق الآلى لاعادة انتاج علاقات الانتاج الرأسمالية القـائمة ، فى اطار علاقــة التبعيــة البنيوية بالامبريالية •

وهذا الشكل الطائفى لهذه الدولة ، هو الذى يسمح للبرجوازية بالتحكم فى مجرى الصراع الطبقى ، ففى علاقة التمثيل الطائفى هذه ، تبقى الطبقات الكـادحة فى علاقــة تبعيــة طبقيــة **بممثليهـا** الطائفيين من البرجوازيــة (من زعماء تقليديين ، وغير تقليديين) وتظل أسيرة هذه العـلاقة ، فتفقـد فيهـا وجودها السياسى كقوة مستقلة ، هو قوتها الطبقية المناهضة للبرجوازية وتكتسب وجودا آخرا ، هو وجودها **كطوائف** •

« ان هذا الشكل التاريخى المحدد من وجود الطبقات الكادحة كطوائف ، فى حركة الصراع الطبقى نفسه الـذى تتحكم به البرجوازية عبـر تمثيلهـا الطائفى لنقيضها الطبقى ، هو الذى يؤمن للبرجوازية السـيطرة ديمومـة السيطرة الطبقية ، عبر تأمينه ديمومة التجدد لنظامها الطائفى الذى هو هو نظـام سيطرتها الطبقية • من هنـا أمكن القـول ، بدقـة ، أن الشـكل الطائفى لدولة البرجـوازية اللبنـانية أساسى لوجودها كدولة طبقيــــــة برجوازية • »

العلة ، اذن ، ليست فى طائفة دون غيرها ، لان هذا القول يتضمن عنصرية طائفية كالعنصرية الصهيونية • العلة هى فى وجود هذا النظام السـياسى

نفسه وفى وجود دولته الطائفية • هذا النظام الذى يسمح باعادة انتاج الطوائف كمؤسسات سياسية تابعة للدولة ، لتأمين تجدد السيطرة الطبقية للطبقة البرجوازية المسيطرة وطغمتها المالية •

ان بناء الدولة الديمقراطية العلمانية لا يلغى الطوائف بالمفهوم الدينى ، بل يلغيها بالمفهوم السياسى • يلغى وجودها كمؤسسات سياسية • وهذا بالضبط ، ما تخشاه البرجوازية •

من هنا ، يمكن القول ، بأن المشروع الكتائبى لا يحدد بنسبته الى طائفة معينة ، بل الى النظام الطائفى ،نظام سيطرة البرجوازية • هذا النظام ، الذى أخذت العوائق المادية تعترض آلية تجدده ، بتكون الطبقات الكادحة كقوى سياسية مستقلة ، تتمحور حول الطبقة العاملة بقيادة حزبها الطليعى ، فى تحالف طبقى وطنى ثورى ، يناهض البرجوازية ، ونهجها الفاشى ونظامها الطائفى •

لقد جسد المشروع الكتائبى نهج البرجوازية ، وبالاخص الطغمة المالية فى محاولتها ايجاد حل جذرى لازمة سيطرتها ، حل تفرضه بالعنف الفاشى « بدعم مباشر ومنظم ، متعدد الاوجه ، من سلطة الدولة ، ومن جميع أطراف البرجوازية ، بما فيها الاطراف الاسلامية ، فى اختلاف مذاهبها ، وبدعم من أنظمة الرجعية العربية ، جرى تمويل حزب الكتائب وتمويل مشروعه الفاشى الطائفى » •

ألم تظهر وحدة الطبقة البرجوازية المسيطرة ، عندما انتخب جميع ممثليها فى مجلس النواب ، زعيم حزب الكتائب أمين الجميل لرئاسة الجمهورية ؟

ألم يصوتوا كلهم (باستثناء واحد أو اثنين) على معاهدة ١٧ مايو ، معاهدة الصلح مع الدولة الصهيونية ؟

« خلاصة القول هى أن المنطق الذى يحكم ممارسة العداء لهيمنة الفاشية الطائفية هو هو المنطق الذى يفتح فى التاريخ أفق التغيير الديمقراطى الوطنى ، وبوضوح كلى نقول ان اسقاط نظام هذه الهيمنة ليس اسقاطا لمشاريع الحلول الطائفية الاخرى جميعا وحسب ، بل هو ، بالدرجة الاولى ، اسقاط لنظام هيمنة الطغمة المالية نفسه • هذا هو ، بالضبط ، جديد المرحلة التاريخية الراهنة • وجديدها أيضا أن لبنان الذى قادته البرجوازية ، بقيادة الطغمة المالية ، الى خراب ، لن ينهض الا على أنقاض نظامها السياسى الطائفى ، موحدا ضده وضدها ، بمقاومة وطنية ضد الاحتلال الاسرائيلى وضد الغزو الامبريالى • لقد فشلت البرجوازية فى بناء الوطن وفى توحيده » •

الحقيقة والوهم فى الحركة الإسلامية المعاصرة

محمد موسى

ما زال النقاش حول شعار الحل الاسلامى محتدما ، وتجىء كتابات د. فؤاد زكريا فى مقدمة الاسهامات النقدية الجادة لهذا الشعار ، وفى مجموعة مقالات له بعنوان « **الحقيقة والوهم فى الحركة الاسلامية المعاصرة** » ينزع الكاتب الاقنعة المقدسة عن هذا الشعار ، لتتضح لنا بعض الدوافع الحقيقية غير المقدسة وراءه ، تلك التى تحاول ستر الاستغلال ، واطالة أمد التخلف والقهر على الشعوب ، وفى هذه المرة باسم الدين .

يبدأ الكاتب باستعراض فكرة تطبيق الشريعة الاسلامية من ايران الى باكستان والسودان ، وهى النماذج الملموسة لتطبيق هذا الشعار ، **ويتضح فيهما أن النص الدينى يجرى استخدامه كأساس عاطفى لكسب الجماهير وخداعهم بنهاية المطاف ، ويؤكد أن النصوص ليست هى الفيصل فى اقامة مجتمع الفضيلة والعدل** ، فالغالبية الساحقة من دساتير العالم الثالث تمتلىء بنصوص رائعة عن العدالة والمساواة وضمان الحريات ، بينما تعانى شعوب هذه الدول من نقيض كل هذه المبادىء .

ويعتبر الكاتب انتشار الجماعات الاسلامية دليلا على نقص الوعى الجماهيرى والغياب الطويل للديمقراطية تماما مثلما انتشرت الفنون والثقافة الهابطة فى السينما والغناء والمسرح وغيرها فى نفس الفترة .

البترو - اسلام

بعد ظهور البترول بوفرة فى بعض الدول الاسلامية ، **انتشر نوع من الاسلام يسميه الكاتب البترو - اسلام يعتمد على الشكليات والطقوس ، ليشغل الجماهير عن قضاياها الحقيقية : العدالة ، والمساواة والحرية ، ويرسخ أقدام القلة المسيطرة ، التى تتحالف مع الدول الرأسمالية المستوردة للبترول** وتسعى هذه القلة لاختلاق مبرر دينى لسيطرتها وسياساتها وتحالفها مع الاستعمار الجديد ، فتصور - باسم

الدين – أن العالم منقسم الى مؤمنين وكفار ، وفى القسم الاول يقع العالم الرأسمالى لانهم أهل كتاب ، ويقتصر القسم الثانى على الاتحاد السوفيتى والدول الاشتراكية ، والهدف الحقيقى من الهجوم على الكتلة الشرقية ليس سوى العداء الذى يكنه أصحاب هذه الدعاوى للاشتراكية والعدالة الاجتماعية .

ويسوق د. فؤاد زكريا الادلة على وهم القول باضطهاد الحركة الاسلامية على أيدى ثورة يوليو ، وبأن التطرف الدينى جاء نتيجة القمع والسجن الذى تعرض له أفراد هذه الحركة ، فالجماعات الاسلامية تربط دائما بين ذواتها وبين الاسلام ، وترى أن العنف الذى عوملت به دليل على موقف معاد من الثورة تجاه الاسلام ، وهذا الزعم باطل حيث لا يمكن حصر الاسلام فى هذه الجماعة أو تلك . **والدليل الحاسم على بطلان هذا الاستنتاج هو أن جميع صدامات الثورة مع الجماعات الاسلامية كانت كلها سياسية وليست دينية أو عقائدية ، أى أنه كان صراعا للقوى وليس صراعا بين الافكار الدينية وغير الدينية ، ولم تنشب طوال فترة الثورة معركة واحدة حول أحد عناصر العقيدة الاسلامية** . وفى هذا تختلف الثورة عن الثورات العلمانية الصريحة التى هاجمت المؤسسات الدينية مثل ثورة أتاتورك فى تركيا ، وعلى العكس من ذلك يمكن القول أن الاهتمام بالمسائل الدينية خلال فترة حكم ثورة يوليو يفوق كل ما كان موجودا خلال فترة حكم الاحزاب من ١٩١٩ الى ١٩٥٢ ، فاتسع نطاق الاعلام الدينى ، وازدادت كثافة المقررات الدينية فى التعليم وتضاعفت أعداد المساجد .

كما يرفض الكاتب ما أجمع عليه مجموع الباحثين من أن هزيمة ١٩٦٧ أسهمت فى تصاعد التيار الدينى باعتباره رد فعل عليها وطريقا للخلاص فى اتجاه السماء بعد أن سدت أبواب الارض ، والدليل على ذلك خروج مظاهرات شعبية ضخمة فى ١٩٦٨ تستعجل معركة الثأر ، وتطالب بالديمقراطية وتحسين أحوال المعيشة ولم يكن من مطالبها تطبيق الشريعة ، وهكذا كان رد الفعل الحقيقى علمانيا وليس دينيا . ولم تبدأ الجماعات الدينية فى الانتشار بشكل واسع الا بعد حرب ١٩٧٣ التى أزالت قشرة الهزيمة بينما تغلغل جوهرها فى نفوس الناس وعقولهم ، وساعد على ذلك اللا ديمقراطية التى اعتادها الناس زمنا طويلا بأن يسمعوا ويطيعوا ، ويتركوا غيرهم يفكرون لهم ، واكتسبت عقولهم خاصية مبدأ السمع والطاعة ، وبالتالى تهيأوا لتلقى الاوامر ممن ينسبونها الى الوحى الالهى بدلا من حاكم هو فى نهاية المطاف انسان يخطىء أحيانا ويصيب أحيانا ، وأصبح فى امكان أبسط داعية أن يخطب فى الناس بصوت حماسى وعبارات طنانة فارغة لكى يلتف حوله عشرات الألوف .

وفى نفس الوقت الذى تهيأ فيه المناخ الاجتماعى لاستقبال هذه الدعوى تلقى أصحابها دعما وتشجيعا ماديا من الداخل والخارج ، فقد تغاضت الدولة عن نشاط الجماعات الدينية ، بل ساعدت فى تدريب فئات منهم ، وكان التصور هو أن انضمام الشباب لهذه الحركات ليس خطيرا ، وهو أهون بكثير من الانضمام للتيارات اليسارية التى اشتد ساعدها من الفترة ١٩٦٨ الى ١٩٧٣ ، ولكن الزمام أفلت من يد الحكومة ، وسرعان ما تحولت الجماعات الاسلامية الى العمل لحسابها الخاص ٠

أما الوجه الاخر للدعم فكان من الخارج ، **فليس مصادفة على الاطلاق أن الفترة التى انطلقت فيها الجماعات الاسلامية هى نفس الفترة التى اتسع فيها نطاق النفوذ النفطى فى مصر**، ويكاد يوجد تشابه كامل بين شكل الدعوى الاسلامية بين هذه الجماعات وتلك المنتشرة فى بعض البلاد العربية التى ترفع راية الاسلام ، حيث تتكاثف **الجهود لتجنب الاشارة الى تعاليم الاسلام المتعلقة بالعدل والمساواة ، أو التى تندد باكتناز الثروة وتدعو الى البر بالضعفاء والفقراء** ، وتتركز الدعوى على جوانب شكلية ، لا تغير فى حياة الانسان شيئا ٠ والمدهش ان الجماعات الاسلامية بقدر ما تهاجم المجتمعات التى لاتطبق شرع الله ، تمتنع تماما عن ابداء أى نقد للطريقة التى تطبق بها الشريعة فى البلاد البترولية رغم تعارضها مع تعاليم الاسلام ، أو لتبديد الثروات الطائلة فى ترف استهلاكى مفرط فى هذه البلاد ٠

حتمية الحوار العلمى

يرى د٠ فؤاد زكريا أن رد الفعل ازاء نمو الحركة الاسلامية المعاصرة افتقر دائما الى المناقشة العلمية ، فهو يتراوح بين الاستهانة بأهميتها وبين التضخيم الشديد والتحذير من الخطر الذى سينقض علينا ٠ والمواجهة لهذا التيار لن تنجح فيها أبدا وزارة الداخلية ، ولن تجدى اذا استخدم فيها العنف الظالم أو التدليل المفرط ، بل من الضرورى أن تتسم بالحوار الديمقراطى طويل النفس ٠ ويقدم الكاتب سببين هامين لضرورة الحوار:

الأول : أن أعداداً غفيرة من الجماهير حسنة النية أصبحت تؤمن بهذه الدعوى رغم افتقارها للثقافة العميقة ، واقتصارها على وجهة نظر واحدة يتم تقديمها بطريقة لا تدع مجالا للشك فى صحتها ، وهنا تبرز الحاجة لعرض وجهة النظر المخالفة لتفتح آفاقا جديدة للتفكير ٠

الثانى : أنه طوال أربعة عقود مضت زادت حدة الانقسام بين الجماعات الاسلامية والعلمانيين ، ورغم ذلك لم يحدث أى حوار حقيقى بينهما بينما سار كل طرف فى طريقه مستقلا مخاطبا أنصاره « وحدهم » خطابا داخليا ، ينتقد فيه خصمه من وجهة نظر خاصة أمام جماهيره الخاصة بلا محاولة للاقتراب ٠

وفى محاولة من الكاتب لطرح نقاط أولية فى هذا الحوار الضرورى ، يبدأ بتنحية « **الخوف وعدم الثقة** » لانه يرى فيهما العائق الاول أمام عدم اتمام هذا الحوار على مدى ٤٠ عاما ، ثم يقدم سؤالين أساسيين تنطلق المناقشة العلمية للحركة الاسلامية من الاجابة عليهما :

الأول : لماذا الدعوة لتطبيق الشريعة؟

الثانى : كيف نطبق ؟

ويرفض د· فؤاد زكريا الرد الجاهز على السؤال الاول « لان الشريعة من عند الله ، ولا وجه للمقارنة بينها وبين قانون يضعه البشر الضعفاء المؤقتون ··· الخ » ومشكلة هذا الرد أولا أن مبادىء الشريعة شديدة العمومية ، ينبغى معها بذل جهد كبير لملء تفاصيلها وترجمتها الى واقع ، وثانيا **لأن تفسير وتطبيق النص يقوم به البشر الضعفاء المؤقتون ، وتتدخل أهواؤهم ومصالحهم وتحيزاتهم فى التفسير · ولا يكمن الاختيار الحقيقى اذن بين حكم الله وحكم الانسان ، وانما بين حكم بشرى يزعم أنه ناطق بلسان الوحى الالهى ، وحكم بشرى يعترف بأصله الانسانى ·**

أما عن السؤال الثانى : كيف نطبق الشريعة ، فان كثيرا من العقلاء يفهمون أن الشريعة أوسع مدى من موضوع الحدود التى تمثل جانبها السلبى فقط وهو العقاب ، كما **أن مشكلات أى مجتمع لا تنحصر فى آثام السرقة والخمر والزنا** ، فلا يكفى لاصلاح المجتمع أن نستأصلها ، وحل المشكلة الاقتصادية مثلا يكمن فى **زيادة الانتاج وعدالة التوزيع وترشيد الاستهلاك** ، وربما يردد بعض دعاة الشريعة أن الحدود خطوة أولى نحو تطبيق شامل للشريعة ، وهذا بعيد عن الصواب ، لأن أى نظام سياسى يستطيع أن يلهى الناس سنوات طويلة بالايدى المقطوعة والظهور المجلودة دون أن يتجاوز هذا المدى خطوة واحدة نحو الاصلاح الحقيقى الشامل ·

* * *

وهكذا يأتى كتاب د· فؤاد زكريا ليؤكد أهمية الحوار العلمى ، الذى نفتقده فى فوضى الاحاديث احادية الاتجاه ، وهى الطريقة الوحيدة التى يعتمدها السلفيون للحوار · وليشعل مزيدا من الاشواق لمناخ جاد يناقش هذا التيار ، ويزيح جانبا ركام الفوضى الفكرية الذى يفرز فى كل يوم اشكالا جديدة من الهوس والتعصب ·

المسرح التجارى :

النموذج بين الثبات والتغير

محمد السلاموني

(المسرح التجارى) هو المسرح الذى يعمد الى الاتجار بالفن ٠ وبالاحرى (مسرح الربح المادى) ٠ اذ يتم فيه (تسليع الفن) ٠ وقد شاع هذا المصطلح بين المثقفين ، وهم يقصدون به ابراز السمة التى يختص بها (مسرح القطاع الخاص) التابع فى ملكيته وادارته للافراد عن مسرح القطاع العام التابع للدولة ، معبرين فى ذلك عن قناعة ترسخت لديهم ، اذ يعتقدون ببراءة الدولة من وصمة الاتجار بالفن وميلها الى اعتبار الفن (ربحا معنويا) أو (خدمة ثقافية) تقدم الى الشعب مجانا أو تكاد تكون كذلك ٠

والحقيقة أن علاقة الدولة بالمسرح ٠٠ وبالتحديد رعايتها له ٠٠ كانت ولا زالت ـ منذ عهد الخديوى اسماعيل الى الآن ـ مشروطة بـ (الخضوع) ٠٠ خضوع (المؤسسة المسرحية) للدولة التى هى (جهاز أو آلة) تقودها دائما الطبقة المسيطرة لتحقيق مصالحها العليا ٠

أى أن المسرح يقوم بالترويج لمبادىء وقيم الطبقة المسيطرة بحيث يتم اعداد الجماهير العريضة ـ التى شاهدت العرض المسرحى ـ للخضوع لها بما يمكنها من تحقيق مصالحها فالبرجوازية الحاكمة (كمثال) تسعى الى تضليل وتشويه وعى العمال وتحاول أن تثبت لديهم قناعة خاصة قوامها أن جهاز دولتها يقوم برعاية مصالح جميع الطبقات ٠٠ ومن ثم يتحول التناقض الرئيسى بين العمال والبرجوازية الى تناقض ثانوى ٠٠ مما يعوق عملية التغيير الاجتماعى وهنا تحصل البرجوازية على (الربح المادى) ٠

لـذا فالمشروع المسرحى ٠٠ دائمـا مشروع تجارى ـ سياسى فى جوهره ـ وبعبـارة أخرى ، فان التعارض بين الدولة والافراد ليس تعارضا حتميا ٠ فالافراد يقيمون مشروعهم المسرحى بغرض (الربح المـادى) والدولة تقيم مشروعها المسرحى بغـرض (الربـح المعنوى) والربحـان يحتوى كل منهما بداخله على الآخر ٠

هذا فضلا عن أن كلا القطاعين (العام والخاص) يسعيان (معـا) لتحقيق أهدافهما المشتركة ٠ فالمتتبع لنشاط الحركة المسرحية يمكنه ملاحظة الاتى :

١ ـ القطاعان (العام والخاص) يعتمدان على بعضهما فى تبادل عنـاصر الانتـاج المسرحى (الممثلين ـ المخرجين ـ المؤلفين ـ الفنيين) ٠

٢ ـ القطاع الخاص ٠٠ يعتمد فى عملية التسويق على القطاع العام ٠٠ وبمعنى آخر ٠٠ يضع الانتاج الخاص فى حسبانه ما سيدفعه جهاز التليفزيون عند شراء المسرحية ـ وفى هذه الحالة ألا تعد مسرحيات القطاع الخاص ـ عنـد عرضها فى التليفزيون ـ تابعـة للقطـاع العام (؟!) ٠٠ هذا فضلا عما يعنيه هذا من دعم وتشجيع الدولة للقطاع الخاص ٠

٣ ـ مسرح القطاع الخاص ـ كما تراه الدولة يعـد (مصـدرا أساسيا من مصادر الدخل القومى) مثلـه فى ذلك مثـل المؤسسـات الاقتصـادية والتجارية والسياحية الاخـرى التى تتكون منها موارد الدولة ٠

٤ ـ مسرح القطاع العام ـ بـدأ يكشف عن وجهه التجارى بسـفور شديد ٠٠ فقد ارتفعت أسعار تذاكـره بما يكـاد يقترب بها من أسعار تذاكر القطـاع الخاص ٠٠ اذ بلغت أعلى تذكرة فى مسرح الدولة (٢٠ جنيه) وفى القطاع الخاص (٣٠ جنيه) ٠

ظاهرة المسرح الخاص

يقول البعض بارتباط ظاهرة مسرح القطـاع الخاص بكنسـة ١٩٦٧ ، اذ وقع الشعب فى أزمة نفسية بات من الضرورى تجاوزها ٠٠ فكـان اللجوء الى (الجنس والدين) ، وكما انتشرت الجماعات الدينية ، انتشرت كـذلك وسائل اللهو والعربدة ولم يكن المسرح سوى أحـد أهم هذه الوسـائل ٠٠ فجمهور شارع الهرم هم أنفسهم جمهور المسـرح الخـاص ٠٠ بل ان بعض راقصات شارع الهرم كـ (هياتم وفيفى عبده) أصبحن الان من نجوم المسرح الخاص ٠ وكانت سـياسة الانفتـاح الاقتصـادى من العـوامل الاساسية التى ساعدت على تحقيـق وبلورة تلك الظـاهرة ٠٠ اذ صعدت الشرائح الطفيلية الى سطح المجتمع ـ تلك الشرائح التى سيطرت على جزء كبير من الثروة القومية ولانهـا بلا قيم أو أهداف وطنية ، فقـد أفسـدت وحطمت كل ما مسته يداها ٠

ورغم صحة هذا التفسير الا أن حقيقـة الامر هى أن تلك الظاهرة يمتد تاريخهـا الى أكثر من (١١٧) عاما

هى عمر المسرح المصرى الحديث الذى بدأ على يد (يعقوب صنوع) فى ١٨٧٠ ·· والى الان لم تنقطع مسيرته لحظة واحدة وقد تراوح عطاؤه طوال هذه الفترة بين الازدهار والتدهور ·· تبعا للمتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية المختلفة ·

فترات الازدهار : هى الفترات التاريخية التى شهدت بعثا ونهوضا وطنيا ·· اذ لم يتخلف (المسرح) عن القيام بدوره فى انجاز المهام التاريخية الى جانب تحالف (الحركة الشعبية والبرجوازية الصاعدة) الساعى الى الاستقلال والدستور · فقد شهدت ثورة ١٩١٩ مثل هذا التحالف ، وفى هذه الفترة كان يوجد مسرحان : مسرح سيد درويش وبديع خيرى وبيرم التونسى (الشعبى) ومسرح جورج أبيض ووهبى والريحانى وفاطمة رشدى وعزيز عيد ··· وهو مسرح (برجوازى) ·· وقد قدم هذان المسرحان عروضا عديدة مشتركة

فترات التدهور : هى فترات انحسار الثورة المصرية التى شهدت سيطرة الطبقات الرجعية والشرائح الطفيلية – التى خلقتها وتخلقها دائما الانتكاسات التاريخية ·· اذ تنمو الطفيلية فى ظل الازمات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية الطاحنة ، مستثمرة اياها – ولانها فى مثل هذه الأوضاع دائما ما تكون أكثر الطبقات انتعاشا من الناحية الاقتصادية فانها هى التى تفرض على المسرح (نموذج القيم) الذى تتبناه – باعتبارها المالك الوحيد لثمن التذكرة – وبعبارة أخرى يضطر المسرح الى النزول لمطالب وأذواق وأخلاق تلك الطبقات فى محاولة منه للبقاء والاستمرار · وكم من فرقة تعثرت وحلت وأخرى اضطرت الى تزوير التاريخ (أبو خليل القبانى قدم مسرحية – عرابى باشا – عام ١٩٠٠ م وفيها يسخر من عرابى ويحمله مسئولية سوء الاحوال) ·· لدرجة أن احدى الفرق وهى فرقة (القرداحى) لجأت الى (اللورد كرومر) طلبا للعون ·

مسرح ثورة ١٩٥٢

منذ قيام الثورة حتى عام ١٩٥٩ ·· قامت الفرق الخاصة الى جانب المسرح القومى – مسرح الدولة الوحيد آنذاك – بالدور الرئيسى فى تقديم الكتاب الجدد الذين سموا فيما بعد بكتاب مرحلة الستينات ·· فـ (فرقة المسرح الحر) قدمت الاعمال الاولى لنعمان عاشور ورشاد رشدى وغيرهما، كما أن الثورة عقب قيامها مباشرة قامت باسناد ادارة المسرح القومى الى(جورج ابيض ويوسف وهبى) وهمسا من أصحاب الفرق الخاصة ومن مخلفات نظام ما قبل ١٩٥٢ م وسمحت لهما باعادة تقديم العروض المسرحيةالتى سبق تقديمها قبل الثورة (!!؟) · هذا وقد شملت الثورة بالرعاية والدعم جميع الفرق الخاصة الى جانب مسرحها القومى ·

والمتتبع للنشاط المسرحى آنـذاك يمكنه ملاحظة الآتى :

١ ـ تبادل عناصر الانتاج المسرحى بين كـلا القطاعين (العام والخاص) ٠

٢ ـ القطاعان فى كثير من عروضهما كانا يدعوان للثورة ويبرران قيامها لذا شمتلهما الثورة بالرعاية والـدعم ٠ **(لاحظ علاقة هذا بما يحـدث الان)** ومنذ عام ١٩٦٠ ـ ١٩٦١ ٠٠ تحول كتاب المسرح الى نقـد الثورة بعـدما ظهرت بين الثورة والمثقفين مجموعة من القضايا الخلافية ـ كقضية الديمقراطية والصراع الطبقى ـ وتبلورت الواقعية الرمزية أو الاسقاطية وغيرهـا من الاتجاهات التاريخية والتراثية الخارجة من اطار الواقعية الاجتمـاعية التى تحطم مثل (عائلة الدوغرى ، الفرافير، رحلة خارج السور ، بير السلم ، سكة السلامة . الفتى مهران ٠٠ الخ) ٠

فى الوقت نفسه **أنشـأت الثـورة** (هيئـة المسـرح) عـام ١٩٥٩ م واستطاعت الهيئة أن تقيم العديد من المسارح والفرق ـ التابعة للقطاع العام ٠٠ وحين أحست الثورة ببوادر التحول الجـديد المعارض لهـا وليس المناقض ـ فكتاب الستينات لم يتناقضوا مع الثورة تناقضا أساسيا وانما عارضوها معارضة جزئية ـ تركتهم يصـولون ويجولون فوق خشبات المسرح ويعربون عن آرائهم بحرية مزعومة لاستقطـاب المثقفين واستدراجهم الى حظيرة النظام ٠

وقـد سعت الثورة الى تحويل الظاهرة المسرحية الى مجرد واجهة حضاريـة وبالاحرى الى رواج ثقافى (كمى) بلا كيفية ـ كمـا يشهد بذلك أقطـاب المرحلة أنفسهم كـ (أويس عوض فى كتـابه الثورة والادب) ٠

ومن ناحية أخرى ، أنشأت الثورة فرق التليفزيون المسرحية العشر ٠٠ تحت شعار (المسرح للشعب) عـام ١٩٦٢ ٠٠ وقامت هذه الفرق بتقديم مسرحة للروايات التى كتبت مع مطلع الثورة مثل (شىء فى صدرى ، الارض، الشوارع الخلفية ، بداية ونهاية ٠٠) وغيرها من الروايات التى تقوم بالدعاية للثورة ـ هذا فى الوقت الذى كان فيه كتاب هذه الروايات المسرحة يقدمون أعمالهم (المسرحية) المعارضة (؟!!) ومن الجـدير بالـذكر هنـا ٠٠ أن التليفزيون استطاع استقطاب العـديد من فنانى المسرح لما له من مميزات عديدة تفوق كثيرا مميزات المسرح ٠٠ كما أن الاعمدة الاساسية التى قامت عليهـا فرق مسرح التليفزيون تكونت من نجوم فرقـة (ساعة لقلبك) التى كان شعارها (الضحك للضحك) وقد رصد نقـاد هذه الفترة بوادر ظهـور الكوميديا المبتذلة ـ الفارس ـ على أيـدى تلك الفرق ٠٠ كما أنه قـد تم تشكيل مزاج أو ذوق ووعى المتفرجين فى هذه الفترة ٠

بعـد ذلك أدمجت فرق التليفزيون العشـر فى فرقـة واحـدة (مسـرح التليفزيون) كما تم استبعاد الجمهور

من العرض المسرحى فتم ذلك القضاء على احتفالية العرض المسرحى الجماعى ـ الحى ٠٠ ليتلقى كل متفرج العرض بمفرده من خلال (جهاز أو آلة) التليفزيون ، وتتأكد بذلك عزلته عن المتفرجين الاخرين ويخضع تماما للمؤسسة الاعلامية ـ هذا فى الوقت الذى كان فيه كتاب المسرح وعلى رأسهم يوسف ادريس يحاولون ايجاد صيغة مسرحية مصرية يحقق فيها المتفرجون ذاتهم التاريخية ٠٠ (هذا ما كان فى سريرتهم على الاقل) ٠

وفى عام ١٩٦٥م ٠٠ الغت الدولة المسرح العالمى والمسرح الحديث ٠٠ كما انكمش عدد المترددين على مسارح الدولة (بفعل تأثير فرق التليفزيون المسرحية) وظهرت بعض الفرق الخاصة الجديدة كفرقة تحية كاريوكا منذ ١٩٦٢ ٠٠ كما نشطت الرقابة ودأبت على مصادرة الاعمال المسرحية المعارضة وذلك منذ عام ١٩٦٧ كـ (المخططين والاستاذ وباب الفتوح والعرضحالجى لميخائيل رومان ٠٠)

وفى عام ١٩٧٢ ظهر مشروع (انتاج التليفزيون المسرحى) وذلك (لتنشيط القطاع الخاص والتنسيق والتعاون الفنى بينه وبين القطاع العام) وقدمت خلال هذا المشروع ـ المشترك ـ مجموعة من الاعمال المسرحية الهابطة والمسفة مثل (مين يتجوز مجنونة ـ أجازة من حماتى ـ صديقى اللص ـ عريس رقم ١٠٠ ـ عطوة فى البندر ـ لعبة شهر العسل) وهكذا ٠٠ وفيه تم تدريب مجموعة كبيرة من الفنانين على كيفية الاتجار بالفن ٠

وقد ظل مسرح اسماعيل يس وفرقة (المسرح الحر) حتى منتصف الستينيات تقريبا بينما استمرت (فرقة الريحانى) وفى عام ١٩٦٧ انشق فؤاد المهندس عن المسرح الكوميدى ـ التابع للدولة ـ وكون فرقة (الفنانين المتحدين) وهذه انشقت عنها فرقة (المسرح الجديد) ثم ظهرت فرقة (الكوميدى المصرية) بشعبتيها ، الاولى لفؤاد المهندس وشويكار والثانية لمحمد عوض ٠٠ كما انقسمت (المتحدين) الى شعبتين ، الأولى على رأسها عادل امام والثانية سعيد صالح ٠ وكذلك ظهرت فرقة (ثلاثى أضواء المسرح ـ عمر الخيام المسرحية المنشقة عن فرقة الريحانى ـ فرقة أمين الهنيدى ـ المدبوليزم ـ مسرح نجم ـ محمد صبحى ـ سيد زيان ـ وأخيرا انشق سعيد صالح عن فرقة المتحدين وكون (فرقة مصر المسرحية) ـ هذا غير الفرق الموسمية ٠٠) ٠

وهكذا ٠٠ انتهى مسرح التليفزيون كما انتهت بعض فرق مسرح القطاع العام الى ظهور فرق القطاع الخاص وتوالدها من بعضها البعض ٠

فنتيجة لرعاية الدولة وتشجيعها للمسرح الخاص فى مقابل اهمالها الشديد لمسرح القطاع العام الذى يعانى من الاعطال والحرائق

والتعقيدات الروتينية وقلة الميزانية بالاضافة الى الحصار الرقابى الصارم الذى دفع بالكثير من فنانى المسرح الجاد الى الهجرة مما أدى الى خلق فراغ مسرحى كبير – لان الاجيال الجديدة من المسرحيين لم تكن قد تمرست بما فيه الكفاية ولم تكن لديها خبرة أو دراية كبيرة بالفن المسرحى – وكذلك لجوء الكتاب الباقين الى الاسطورة والرمز والتاريخ والفانتازيا – تحايلا على الرقابة – كل هذا أدى الى هروب الجمهور من المسرح الجاد .. وفى ظل المتغيرات التاريخية التى اجتاحت الواقع المصرى فى السبعينيات .. وجد المسرح الخاص الفرصة سانحة أمامه لملء الفراغ – بلا منافس .. وكأنما كل شىء قد تم أعداده باحكام شديد ، تحقيقا لذلك الهدف .

جماليات المسرح الخاص
(نموذج القيم)

من المعروف أن (الضحك هو احدى الوسائل التى يلجأ اليها الكاتب الفكاهى للتأثير على الجمهور) وهذا التأثير يكتسب دلالته الخاصة من تلك العلاقات التى تربط عناصر العمل الفنى ببعضها البعض ، بوصفها تجسيدا (لرؤية) . أى أن التأثير الذى يرجوه الكاتب هو تحقيق لاستجابة مخطط لها .. والكاتب (يحاول أن يعرض وجهة نظر اجتماعية وأن يقيس التصرف الانسانى الذى يعرضه بمقياس القواعد المرعية لا بمقياس المثل العليا) فـ (كل كاتب من كتاب الكوميديا لا بد له من معيار فى ذهنه) **فلكى تكشف عن الانحراف عن المركز يجب أن يكون هناك مركز ، وبعبارة أخرى يجب أن يكون هناك مقياس ثابت للشخصية والسلوك) هكذا يقول (ل.ج.بوتس) ، اذن على كاتب الكوميديا أن يقوم بتحديد (نموذج القيم) – الاجتماعية – الذى يتبناه ليمكن بالقياس عليه من تحديد مدى (الانحراف) فى التصرف الانسانى .**

واذا كان ما يقول به (بوتس) خاص بالكوميديا الراقية الا أنه قابل للتعميم على سائر الاعمال المسرحية الكوميدية بأنواعها المختلفة بما فيها (الفارس) ذاته .

وفى تصورى أن (نموذج القيم الاجتماعية) – الذى يتبناه الكاتب – يبدأ من الكتابة ذاتها وبالاحرى من نوع وشكل الكتابة المسرحيةالكوميدية التى اختارها .

« فكتاب المسرح (الخاص) يقدمون (مسوداتهم) الى الممثلين الرئيسيين (النجوم) على أمل أن رغبتهم فى الظهور فى المسرحية هى التى ستعينهم على تمثيل تلك المسودات .. » ذلك لأن نجوم الكوميديا لا يلتزمون بالنص المكتوب فهم (يقللون من عنصر الخيال الى أدنى حد فى عروضهم ، ذلك لان هؤلاء لا يعرضون سوى أنفسهم فى الاساس .. فبدلا من أن يحاولوا خلق

الوهم الذى يتمثل فى الشخوص التى يمثلونهـا وفق تصور الكاتب المسرحى يضفون على الشخوص الخيـالية أو المتخيلة واقـع جاذبيتهم) ـ مارتن اسلين ـ كما أن المتفـرجين يرون فى الممثل (النجم) مثلهم الاعلى ٠٠ فهم لا يذهبون الى المسـرح للفرجـة على العرض المسرحى وانما للفرجـة على (النجم) ذلك الممثل الفرد الذى يلبى رغباتهم الدونية (فالجمهور يسـتغل ستار جماعية العرض المسرحى واختفاء الفرد وسط المجموع ـ الصالة ـ فى تفجير تلك الرغبات بصوت مسموع غير محـدد) ٠٠ وبمعنى آخر ينوب صوت (النجم) عن أصوات المتفرجين فى المسرح الخاص فى الاعلان عن تلـك الرغبـات الدونية ـ حسن عطية ٠

ونتيجة لذلك (تتضخم ذاتية الممثل الفرد ويلقى الى الظل الممثلين الاخرين ليستحوذ هو بمفرده على (مساحات الضوء) (فيغلب المنولوج الفردى على الحوار الثنائى أو الجماعى) ٠٠ لـذا تتفكـك الحبكـة ويضـمحل البنـاء الدرامى ـ تسقط القواعد والمقـاييس الفنية ـ الموضوعية ـ المتعارف عليها ، أمام عواصف الرغبات الفردية الدونية ـ اذ تعرض الطبقـة العليـا (الطفيلية) حكـاياها ومواقفها ورؤاها الخرافيـة فى شكل لا منطقى ٠٠ وبعبارة أخـرى تعيـد تلك الطبقة تقـديم العالم ـ من وجهة نظرها ـ مفككـا ومضمحلا وغير خاضع لقـوانين من أى نوع ، عالم تخلقه وتطوره الصدفة والرغبات والشهوات وما شابه ٠٠ ومثل هـذا العـالم يباح فيه للفرد أن يفعل أى شىء (التآمر ، الكـذب ، الخـداع ، الظلم ، الاستغلال ٠٠ الخ) فتحقيق الفرد لاهدافه الخاصة فقط ولو على حساب الاخرين هو ما يهم ٠

وغالبـا ما يتم ذلك كله على المستوى (المكانى) فى (غرف الاستقبال) ، وكوميديا غرف الاستقبال غالبا ماتعيد التوكيد على القوانين الاجتماعية أو (نمـوذج القيم) الذى يتبناه جمهور المسرح (البرجـوازى) ٠٠ فغرفة الاستقبال هى المنطقة الواقعة مابـين الغرف الداخـلية ، السرية (كالنـوم والمكتب ٠٠٠٠) والخارج (الشارع) اذيتم فيها استقبال القادمين من الخارج ولانهـا تدخـل ضـمن اطـار أرض البرجوازية ـ لأنها جزء من البيت فان هؤلاء الغرباء غالبا قـد وقعوا فى الفـخ ، أو قـد تم اصـطيادهم من قبـل أهـل البيت الذين لا يكفون عن التآمر وعقـد الصفقات المربحة على حسابهم ـ أى الغرباء أو العكس أيضا ٠٠ على أن تنتصر البرجوازية فى النهـاية ٠

كل ذلك يتم فى (زمن) متقطع ، شبه متجمد ، بطىء للغاية ٠٠ يحتل فيه (الحاضر) مساحة كبيرة ـ اذ يخرج الممثل (النجم) دائما من زمن المسرحية الى زمن المتفرج حين يقطع تطور الحـدث ويتوجه بالكـلام الى المتفرجين ، فهو هنا يعوق تقدم الزمن الدرامى ويقطعه بارتداده الى زمـن المسرحية ثم بخروجه منه ثانية ٠٠

وهو يوقفه حيث يتحدث الى المتفرجين فيما لا ضرورة له . وحين يطغى الحاضر على الماضى والمستقبل .. يدل هذا على الغاء التاريخ والغاء الحلم .. أى معادلة التطور والتقدم ونزع الزمن من سياقه .. ويشف عن رغبة تلك الطبقة (صاحبة العرض) فى تثبيت الزمن وتجميده (تحنيط الزمن) بل وسجنه داخل صالونها الضيق .

ذلك هو (نموذج القيم) - العام - الذى تبناه كتاب المسرح الخاص منذ بداية (المرحلة الاخيرة) فى تاريخ ذلك المسرح أى منذ (١٩٦٧) الى الآن . وعلى أساسه يقيس الكاتب مدى انحراف التشخيص والسلوك وكل ما هو متعلق بهما .

مسرح هذه الايام :

منذ سنوات قلائل طرأت على الواقع المصرى بعض التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية . فبعد ما سعت البرجوازية المصرية الى حل أزمتها الاقتصادية بالتحالف مع الامبريالية الامريكية والعدو الصهيونى - اتفاقات كامب ديفيد ومعاهدة السلام - ثم مع البرجوازية الدينية - كما تشهد بذلك انتخابات مجلس الشعب الاخيرة - حيث أعطتها الفرصة للمشاركة فى الحكم . نجد أن نقيض ذلك قد أفرزه الواقع أيضا .. فقد تحركت بعض فصائل القوى الوطنية - العمالية (اسكو - المحلة - السكة الحديد) وكذلك الطلابية بل والعسكرية أيضا (الامن المركزى) الى جانب بعض العناصر والتيارات الدينية (محاولات اغتيال وزراء الداخلية) والفصائل الناصرية (الاعتداء على السفارتين الامريكية والاسرائيلية) - معربة عن استيائها من الحلول البرجوازية المضادة . وهذه الحركة الوطنية المقاومة لا زالت وليدة وتلقائية وعشوائية ومبعثرة ....

واذا كان هذا هو ما يطرحه الواقع المصرى فان المسرح المصرى ولا سيما (مسرح الثقافة الجماهيرية والهواة) قد قام ويقوم بدوره التاريخى عاكسا ومؤازرا ومثيرا لتلك الحركة - ومع تخلف عروض هيئة المسرح (وهذه بحاجة الى دراسة مستقلة) نجد أن المسرح الخاص قد تحركت بعض وحداته أو كادت الى جانب حركة الاستياء الوطنى الوليدة .. بتردد وحذر شديدين ، خارجة بذلك عن (النموذج) التقليدى الثابت الذى تبناه هذا المسرح منذ السبعينيات الى الان .. اذ بدأ يبدى ميلا خاصا نحو الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والسياسية ، ليس على شاكلة (مسرح تحية كاريوكا) السياسى الذى قدمه فايز حلاوة - فلم يكن هذا المسرح سوى أحد أجهزة الدولة الاعلامية - وانما هو قد شق لنفسه طريقا آخر معارضا للسلطة بل ولجمهوره أيضا؟! - لكنه ليس مناقضا لهما على أية حال .

وتقف (فرقة مصر المسرحية) التى يقودها (سعيد صالح) فى مقدمة هذا

الاتجاه الجديد ـ الوليد •• وبالطبع لا يخفى على أحد ما يحمله اسم الفرقة من دلالة •

وتأكيدا لمصداقية ما قلناه به •• فسوف نعقد مقارنة بين عرضين مسرحيين الاول (نحن نشكر الظروف) لسعيد صالح •• والثانى (مطلوب للتجنيد) لأحمد بدير •• وهما ينتميان الى القطاع الخاص •

تطبيق :

يكاد يجمع النقاد على أن جمهور المسرح الخاص لا يذهب الى المسرح لرؤية العرض ذاته وانما لرؤية الممثل (النجم) •• وهذا تلقائيا ـ يطرح عدة تساؤلات •• لعل أهمها :

ـ من هو هذا الجمهور ؟

يجيب سعيد صالح :

ـ (كل المصريين) •

ـ •••••••• ؟!

ـ (هناك جمهور واحد للمسرح الخاص والعام ، هو جمهور المسرح •• الجمهور هنا هو الجمهور هناك)

أما أحمد بدير فيقول :

ـ (جميع النوعيات تشاهد مسرح القطاع الخاص) •

ـ (نعم •• توجد تذاكر بلكون بخمسة جنيهات •• ثم ان مسرحيات القطاع الخاص تعرض فى التليفزيون ويشاهدها الجميع) •

ومن واقع صالات عرض مسارح القطاع الخاص كانت نوعيات الجمهور ـ طبقا لما شاهدته كالاتى :

١ ـ السياح العرب •

٢ ـ أثرياء الانفتاح •

فالنساء ـ بعضهن جميلات أنيقات وأكثرهن تطل أصولهن الفقيرة من خلف المساحيق والملابس المستوردة الغالية الثمن من أحدث ما أنتجته المصانع والموضات الاوربية ولا تبدو عليهن رشاقة أو ذوق من أى نوع •• فهن مكتظات بالشحم واللحم الاحمر والابيض ومعبآت داخل أرديتهن المكشوفة و (المحذقة) ويرتدين الباروكات الملونة ، والفتيات الصغيرات متشبهات بنجمات السينما والتليفزيون وفتيات الاعلانات ويحاولن تقليدهن فى كل شيء (تسريحة الشعر ، تفصيلة الملابس ، طريقة الحديث ، المشية ، النظرة •• الخ) •

أما الرجال ـ فأكثرهن يرتدون ملابس مهرولة بلا تناسق •• وبعضهم يرتدون الجلاليب (عرب ومصريين ـ معلمين ومقاولين) كما تلمح بينهم عددا غير قليل من (الحرفيين) •• والعربات بمختلف الموديلات تقف خارج المسرح •

هذا ما رأيته دون زيادة أو نقصان ـ وهو ما سبق أن أكده الكثيرون ـ على عكس ما قال به (سعيد صالح وأحمد بدير) وهذا يعكس مدى رغبتهما فى النجاح الجماهيرى المطلق الذى لا

يعزف الطبقات أو النوعيات الخاصة •• ولعل الذى دفعهما الى هذه الاجابات هو دفاعهما عن أنفسهما أمام النقد الذى يوجهه الجميع الى المسرح الخاص •• وبالتحديد الكلام عن نوعية الجمهور الطفيلى المبتذل والضحك المسف ••• الخ •

– ماذا يريد هذا الجمهور من الممثل النجم ؟ •

سعيد صالح – (التسلية والضحك)

أحمد بدير – (تفريغ الانفعالات والتطهر من نفسه ومن الآخرين •• الأرقى منه)

– ما الذى يقدمه هذا النجم الى الجمهور ؟

سعيد صالح – (أنا أحاول أن أصدمه •• أزعجه •• ولا أقدم له ما يريد) •

أحمد بدير – (مهمة الكوميديا فى رأيى هى التطهير بالضحك) •

واذا عدنا الى واقع العرضين المسرحيين (مطلوب للتجنيد) و (نحن نشكر الظروف) سنجد أن اجابة أحمد بدير الخاصة بـ (التطهير) واجابة سعيد صالح الخاصة بـ (الصدمة) •• تكاد تتحقق بالفعل الى حد كبير •

ففى (مطلوب للتجنيد) نرى (عزت وأزهار)، زوجان برجوازيان ،يسعيان للسفر الى ايطاليا لتحسين وضعهما المادى • و (عزت) يغار عليها بشدة كما تغار هى عليه أيضا •• ويطلب منها ألا تفتح الباب لأحد أثناء فترة غيابه •• ولكنها تفتح الباب متجاوزة بذلك أوامره – ويدخل (عبد المتجلى سليط – أحمد بدير) زميلها فى الدراسة الجامعية •• وقد أتى من (القرية) كى يتزوجها حيث يظن بأنها تحبه لأنهما فى فترة الدراسة كانا صديقين حميمين • وحقيقة الامر أنه كان طالبا (فلاحا عبيطا مهرجا) لذا صادقته أزهار لان دمه خفيف فقط • ولكنه أساء فهم ذلك •• وحين يعلم بأنها متزوجة يطلب منها أن تنفصل عن زوجها •• هكذا •• بغباء شديد •• ونعرف من سياق المسرحية أنه جاء ليتزوجها طمعا فى جمالها وثروتها• وتحار أزهار كيف يمكنها التخلص منه قبل عودة زوجها •• خاصة وأن عبد المتجلى رفض تماما مغادرة البيت •• ولان أزهار امرأة متساهلة ، وبالاحرى متجاوزة لاوامر زوجها ، فانها تفتح الباب أيضا لاناس آخرين (شوكت بيك والبنته سحر وزوجها حمدى) الذين أتوا للبحث عن (وسطة) تنقذ (حمدى) من التجنيد •• وكذلك (نظيم الارناؤطى) قائد عسكرى •• جاء هو الاخر ليبحث عن (وسطة) تدخل ابن أخته كلية الفنون الجميلة التى يعمل بها (عزت) • وتحار أزهار فى تقديم عبد المتجلى اليهم ، فتضطر للكذب وتقول بأنه زوجها – ومن الغريب أن هؤلاء الباحثين عن الوساطة جاءوا الى عزت باعتبارهم أقاربه •• فكيف يكونون أقاربه

ولا يعرفونه ؟ وكيف يطلبون منه الوساطة ؟ ـ وتطلب أزهار من عبد المتجلى أن يعامل الضيوف بفظاظة ٠٠ كى ينصرفوا ، فيفعل ٠٠ فيغضب منه الضيوف ويتوعدونه ٠٠ وفى هذه اللحظة يأتى الى البيت مجموعة من عساكر البوليس كى يأخذوا عزت الى (الجهادية) ٠٠ وهنا تبرق الفكرة فى رأس أزهار ، فتشير الى عبد المتجلى سليط ٠٠ وتقول (هو دا عزت جوزى) ٠٠ فيقبض عليه العساكر ويأخذونه وبذلك تخلصت من عبد المتجلى ٠

والمنظر الثانى ٠٠ يدور فى موقع عسكرى ٠٠ حيث نرى (عبد المتجلى ـ عزت) بالزى العسكرى و (نظيم الأرناؤطى) قائد المعسكر ينتقم منه ويهينه ويذله ويعذبه ٠٠٠ ويدخل عزت (الحقيقى) على عكازين وقد ادعى أنه مريض بمرض معدى ـ كى يفلت من التجنيد ـ ونحن لا نعرف كيف دخل عزت الحقيقى الجيش فى الوقت الذى دخل فيه عبد المتجلى بدلا منه ٠٠ مع العلم بأن عبد المتجلى معفى من التجنيد لانه الولد الوحيد لأمه وأبيه ـ وبعد مجموعة من المفارقات عن الحياة داخل المعسكرات والعلاقات المختلفة بين الجنود بعضهم البعض وبين القادة ٠٠ تدخل أزهار المعسكر ٠٠ (؟!) وتصارح زوجها عزت بما حدث منها ، فيسامحها ويعترف بمبالغته فى الغيرة عليها ٠٠ ويفران من المعسكر ليؤدى عبد المتجلى الخدمة العسكرية بدلا من عزت ٠

ففضلا عن تفكك الحبكة وضعف البناء ٠٠ فما حدث فى المسرحية هو أن العرض قدم الينا (الفلاح) عبد المتجلى سليط ٠٠ عبيطا وغبيا وساذجا وشديد الانتهازية ومتطلعا الى الارتقاء فى السلم الاجتماعى ٠٠ كما أنه ـ العرض ـ يسخر من أهل الريف بشدة فهم (فقراء ، قبحاء ، جهلاء ، أغبياء ٠٠٠ الخ) وهذا تكرر كثيرا فى العرض مع الخادمة والجنود حيث يوافق أحد الجنود (الفقراء) على القيام بالمهام التى يجب أن يقوم بها جندى آخر (ثرى) نظير أجر معين ٠٠ بل ان العرض يسخر من الفلاحين ونضالهم التاريخى ، حين يعيد الجنود تمثيل أحد مشاهد فيلم (الأرض) ٠٠٠ وليس هروب (عزت وأزهار) من المعسكر فى نهاية المسرحية سوى تأكيد على السخرية من الفقراء (الأغبياء الانتهازيين !!) المتطلعين الى الرقى ٠٠ فالفلاح هو الذى يدخل الجيش ويتحمل بمفرده أعباء الدفاع عن الوطن فى الوقت الذى يفر فيه الأثرياء الى الخارج ٠٠ ليحققوا أحلامهم (!!) كل هذا والمتفرجون يضحكون ويقهقهون بشدة ٠٠ فهم فى هذا العرض ، ينتقمون من الفلاح المصرى ويعيدون تفسير تاريخه النضالى ٠٠ بأنه لم يكن سوى عقاب له على انتهازيته وتخلفه ٠٠ بل انهم يضعون الفلاح على المسرح بتراثه الشعبى ٠٠ فلم يكن (أحمد بدير او عبد المتجلى سليط) سوى حامل تراث الاراجوز ـ وذلك يستطيع أن يلمسه

المتفرج بوضوح شديد ـ أى أن السخرية من الفلاحين والفقراء تمتد الى تراثهم وتاريخهم ‥ فالمسرحية اذن تحاول الانتقام للطفيلية من رموز الشرف والعمل والنضال الوطنى ‥ تلك الرموز التى تقف على الطرف النقيض تماما من الطفيلية وتاريخها المشين ‥ وبالتالى (تطهر) المتفرج ـ الطفيلى ـ من تلك العقدة النفسية التى تكونت لديه ازاء الشرفاء ‥ هذا من ناحية ‥ ومن ناحية أخرى ، نلاحظ أن الطفيلية ترى العالم قائما على (انتهاز الفرص) ‥ فالنجاة للاكثر ذكاء ‥ كما نلاحظ أن النص قائم أساسا على (تساهل) الشخصيات ازاء القوانين والاوامر الاجتماعية والعسكرية ‥‥ فالزوجة (أزهار) تتساهل فى تطبيق أوامر زوجها فتقع فى الخطأ ‥ ولكن ذلك الخطأ هو ما تستغله بعد ذلك فى انقاذ زوجها من التجنيد ‥ كما نجد أن المجتمع قائم على تزوير الجنود ، تساهل القادة مع الجنود ، تساهل الجنود وقت الحراسة ‥‥ الخ وما تفعله أزهار هو أنها (بذكائها) تستطيع استغلال كل هذه التجاوزات والتسهيلات فى تحقيق مصالحها الشخصية هى وزوجها .

وحين سألت أحمد بدير : أنت متهم بأنك كل ليلة تؤجر نفسك للمتفرجين نظير ما يدفعونه من أجر ‥ ما رأيك؟

أجاب : (المسرح ليس ملهى ليلى وجمهور المسرح جاء ليستفيد وليستمتع ‥ وأنا لا أؤجر نفسى لأحد) .

هذا من ناحية (مطلوب للتجنيد) ‥ أما (نحن نشكر الظروف) فنجد أن النموذج الذى يتبناه (العرض) يختلف الى حد كبير عما سلف ‥ فالمسرحية تدور حول (صابر أيوب ـ سعيد صالح) مدرس موسيقى فى مدرسة ابتدائية يقوم بتدريس جميع المواد الى جانب الموسيقى ‥ يتعامل مع العالم ‥ بصدق وتلقائية وبراءة ‥ ونتيجة لصدقه مع نفسه فانه يضطر الى تعديل مقررات وزارة التربية والتعليم ‥ لانه يرى أن ضررها أكبر من نفعها ‥ ويضع مقررا آخر من عنده ‥ فيصطدم بالمؤسسة التعليمية التى تصدر بدورها قرارا بفصله ‥ وتتراكم الاعباء عليه ‥ اذ كيف يعول زوجته (بهيجة) وطفله (أمل) ‥ ؟!

ـ يعمل فى محل بسطرمة نظير أجر زهيد ـ ٢٠ جنيها شهريا ـ ونتيجة لصدقه وتلقائيته وبراءته ، يصارح أحد الزبائن بان البسطرمة لحمة كلاب ‥ فيطرده صاحب المحل ‥

ومن ناحية أخرى ‥ نرى زوجته (بهيجة) متمردة عليه وعلى قلة حيلته وتحاول دفعه الى العمل فى الافراح والسهرات وما شابه ذلك ‥ الا أنه يرفض المتاجرة بالفن كما أنه يرفض الفن المبتذل الرائج ‥ مضحيا بذلك بامكانية اصلاح وضعه الاقتصادى ‥ فتثور زوجته ويزداد تمردها أكثر من ذى قبل . ونعرف أن الذى يدفعها الى هذا الموقف هو

(سى هيشك زكى الضانى) مدرب الرقص .. الذى يتاجر فى المنوعات .. اذ يغريها بالحياة الرغدة السعيدة التى سوف تحياها اذ عملت بالرقص ..

وفجأة يأتى اليه المخرج التلفزيونى (جدعان) ويطلب منه أن يستعد للظهور فى برنامج (نحن نشكر الظروف) ونعرف أنه مرسل من قبل مذيعة البرنامج (عزة) زميلة صابر فى الدراسة .. ويطلب منه المخرج أن يحفظ الاسئلة والاجوبة التى ستذاع على الهواء .. لنكتشف بذلك مدى زيف وكذب المؤسسة الاعلامية التى تقوم بصناعة الوعى بل وصناعة البشر وفقا لما ترتئيه السلطة .. اذ يطلب (المخرج) من صابر أن يحفظ مجموعة الاجابات - الزائفة - التى (تشكر) النظام على الخدمات الجليلة والعظيمة التى يؤديها للجماهير .. هذا فى الوقت الذى يطالب فيه كذلك من صابر أن يحفظ (اسمه الجديد - الشيك) وعنوان سكن آخر فى الزمالك بدلا من سكنه - الحقيقى - فى أحد الاحياء الشعبية الفقيرة .. وبعد ما يلاقيه صابر من مهانة داخل مبنى التليفزيون .. يخرج الينا - معدا للتصوير - انسانا آخر .. آليا .. ولكن طبيعة صابر (الصادقة ، التلقائية ، البريئة) تعصمه من الخضوع لتلك المؤسسة الموسومة بصناعة الزيف .. فيصطدم بها .. ويعرى كل شىء على الهواء .. ويتحدث عن الفقر والانفتاح ومعاهدة السلام والاوضاع الاجتماعية المقلوبة ... الخ وفى هذه اللحظة تدخل (بهيجة) وتطلب منه الطلاق .. وحين يوافق .. ترقص أمام الجميع - على الهواء .

يقبضون عليه .. يدخل المعتقل .. ويذاع فى وسائل الاعلام أن حشودا جماهيرية ضخمة خرجت الى الشوارع فى اتجاه مبنى التليفزيون تريد الفتك بصابر .. الخائن ، العميل .. الخ وحين يسأل صابر العساكر القائمين بحراسته عن حقيقة الحشود الجماهيرية .. يجيب أحدهم (التليفزيون بيقول والجرانين والحكومة بيقولوا فيه .. وأنا أقول مفيش ؟! .. فيه .. بس أنا ماشوفتش) .. وهكذا .. لنكتشف أن الجميع (صابر والعساكر) فى معتقل واحد .. (!!) لذا يصادقهم ببساطة ويصاحبهم بطيبة .. فيطمئنون اليه ويلعبون الكوتشينة معا .. وعندما يعذب صابر .. نجد أن العسكرى الذى يقوم بتعذيبه هو نفسه الذى يخلع (جاكيتته) ويغطيه بها .. ويبكى .

وفى المشهد الاخير (مشهد المحاكمة) نرى وكيل النيابة قد أعد قائمة طويلة بالتهم الموجهة الى صابر .. (تغيير مقررات وزارة التربية والتعليم ، تعليم الاطفال أناشيد تحريضية ، الاتجار بالمخدرات ، العمل مع المخابرات الأمريكية والسوفيتية ، على اتصال بمنظمة أمل ، أعمال مخالفة لقانون الاداب ، أعمال تجسس .... الخ) وزوجته بهيجه (المعدلة) وسى هيشك

ذكى الضانى والمخرج جدعان ·· هـم شهود النيابة في كل هذه التهم التى يقوم (صابر) ــ وقد لعب دور المتهم والمحامى ــ باثبات بطلانها وزيفها · مما يدفع القـاضى الى الحكم ببراءة المتهم والقبض على الشهود (؟!) ·

ورغم هذه النهاية المخيبة للامال ·· الا أن سعيد صالح قد نموذجا من القيم مغايرا تماما للنموذج الاخر السائد فى المسرح الخاص ·· فقد قدم الينـــا (كوميديا راقية) تتفجر فيها المفارقة من موقف الصدام بين الانسان البسيط والمؤسسات الحكومية ·· ذلك الانسان الشعبى بتراثه العريق ·· فقد استند صابر الى تراث الاراجوز الشعبى ·· وهوى بلسانه الحـاد السليط وعصاه الغليظة على تلك المؤسسات والمتعاملين معها ·· بل ان الصدام قد تجـاوز العرض ذاته الى العلاقة بين العـــرض والجمهور الطفيلى ·· فقـد قدم لهم (سعيد صالح ــ صابر أيوب) العالم من وجهة نظره هو لا من وجهة نظرهم هم كما اعتادوا فى المسارح الخاصـة الاخرى ·· لذا لم يضحك الجمهـور كثيرا ولم يقهقه ، ربما لانه (اتدبس) ودفع فلوسا فى مسرحية ضـده تماما وضد مجتمعه الذى يعيش فيه الفقراء على الهامش ·

وبسؤال سعيد صـالح : ما هى وظيفـة الكوميديا عندك ؟

أجاب : (نقـد الواقع) ·

ــ هل مسرحك ضـد جمهورك ؟

سعيد صالح : (لا ·· لست ضد جمهورى ·· أنا أزعجه وأصدمه فقط)

ــ لمـاذا ؟

سعيد صالح : (للنوعية) ·

ــ أترى أن هنـاك فائدة ترجى من جمهور القطـاع الخاص ؟

سعيد صالح ــ (هـم مصريـون ويعـانون ما يعانيه الجميع) ·

ــ كيف وهم سبب المصائب التى حلت بالمجتمع ؟

سعيد صالح ــ (ليسوا السبب ·· الطفيليون ظهروا كنتيجة لما حـدث وليسوا سببا فيما حدث ··) ·

ــ ألا تخشى انصراف الجمهور عن مسرحك ؟

سعيد صالح ــ (أنا أحترم الجمهور وأقدم مسرحا محترما ·· ولقد انفصلت عن فرقـة المتحدين لهذا السبب ·· لذا لا بد أن يحترمنى الجمهور) ·

ــ بماذا تفسر (الحل) الخيالى الذى أتى فى نهاية المسرحية حينمـا أمـر القـاضى بالقبض على الشهود وبراءة المتهم ؟

سعيد صالح ــ (هذا هو الحلم الذى نرجوه فى المستقبل ·· أن يتحقق العـدل) ·

* *

ورغم عدم استطاعة (المخـــرج سمير العصفورى) اضفاء دلالة (الحلم) على مشهد المحكمة ·· الا أن (الكاتب

محمد شرشر) استطاع أن يومىء الى ذلك ٠٠ حين جعل المتهم (صابر أيوب) يقوم بدور (المحامى) ٠٠ أى أنه قد أشار الى الزمن الاخر ـ الحلمى ـ الذى يستطيع فيه المتهمون الدفاع عن أنفسهم بعدما يتسلحون بالوعى الممكن ٠٠ دون أن يضطروا الى انابة الاخرين عنهم ٠ ولعل المعالجة المكانية فى العرض قد ساعدت على تأكيد قيمة الحرية ٠٠ وقيمة اتساع العالم ٠٠ فقد تحرك الممثلون وانتقلوا الى سبعة مناظر مسرحية (المدرسة ، سطح المنزل ، التليفزيون، السجن ، الحلم ، المحكمة ، الصالة) هذا على العكس تماما من المعالجة المكانية لمسرحية (مطلوب للتجنيد) اذ احتوت على منظرين (حجرة الاستقبال فى منزل عزت ، و(المعسكر) ولم يكن هناك اختلاف بين ما حدث فى المنظرين ٠٠ بحيث يشعر المتفرج بأنه لم ينتقل الى المعسكر ٠٠ وبالاحرى كان المعسكر حجرة استقبال أخرى (!!) ٠

وحين سألت أحمد بدير : ما رأيك فى تجربة سعيد صالح الاخيرة ؟

أجاب : (لو كان بيدى أن أكون فرقة خاصة تقدم مسرحيات انسانية وكوميديات راقية ٠٠ لفعلت ٠٠ ولكان سعيد صالح مثلى الاعلى) ٠

ـ لماذا تقبل العمل اذن فى هذه المسرحيات ؟

أحمد بدير : لأنى لا أستطيع أن أجلس بدون عمل ٠٠ العمل هو أكل عيشى ٠٠ وللعلم ٠٠ أفضل المسرحيات التى قدمتها هى ـ بكالوريوس فى حكم الشعوب ، سهرة مع الضحك ، ع الرصيف ٠٠ ثم بعد ذلك بكثير ريه وسكينة ـ أنا أتمنى أن أقدم كوميديا راقية) ٠

ـ ما جدوى تجربة سعيد صالح ؟ ٠٠ وما مستقبلها ؟

أحمد بدير : ـ (أول الغيث قطرة ٠٠ يجب تدريب الجمهور على تذوق الأعمال المسرحية الجيدة ٠٠ وبالتدريج سوف يتحول المسرح الخاص الى مسرح جاد بفضل مثل هذه العروض التى تشبه عروض سعيد صالح) ٠

مظفر النواب :

المساورة عند حدود المطلق

أحمد إسماعيل

لست طائرا يشتهى صوته السلطان ولست اغنى من المقام الذى تعارفت عليه الطيور .

مظفر نواب

أن تكون شاعرا .. معنى ذلك أنك فى قلب الاشكال ، ولكن الشاعر مظفر نواب لم يكتف بذلك ، بل راح يضعنا جميعــا فى قلب اشكاليته ـ القصيدة.

فى هذا الديوان الجديد ((**المساورة**)) يكسر الشاعر أعراف القصيدة ،وينقض مسيرتها ، فالشاعر هو وجه قصيدته، وحياته هى المــاء الذى تنبت منــه الحروف ، ومن ثم تأخذ القصيدةشكله ورائحته .

((القصيدة بالنســـبة لى قضــية حياتية)) ـ هكذا يحدثنــا الشاعر عن تجربته الشعورية ـ فالشاعر لا يطــل على الحيـــاة ، ولكنــه يعيشـــها ، ويحتضنها ويطمح لتغييرها :

قبلة لكل شاعر يجمع النــاس

ويطـرد الهـواء الفاسد

ومن هنا تصطدم القصيدة ،وتجاهد أن تتنفس فى طقس مغاير ، تبحث عن حريتهــا فلا تلامس سوى ((القيود)) و ((الهزيمة)) .. و ((**السلطة**)) .

انهم أعداء القصيدة ، ومن ثم تظل مطاردة بلا أرض .. وبلا وطن :

فما أكثر الاراضى التى جلوت ،

أو أجليت عنها ، أو مرشحة لذلك !

ويظل الشاعر مهاجرا بقصيدته ، يتنفسها ((**خارج الدهر**)) ، ويكتبهــا فى ردهات الوحشة ، والغرف السرية ـ ساخرا من أعدائه ـ لاذعا فىخصومته مبتهجا رغم مرارة المنفى :

تكــاد كلماتى تأخـذ طلاوة الدموع

وما أنا بحزين

ولعل أهم ما يطرحه ديوان مظفر — وهو الديوان الثانى — **بعد ديوان** « وتريات ليلية » — تلك الاشكالية المحيرة : هل مظفر مجرد شاعر اختلف مع نظام الحكم فى بلاده — ومن ثم لاقت قصائده هذا الاحتفال الواسع ؟ من الظلم أن نقول ذلك ، فبامعان النظر فى تجربته الشعرية نجد أن مظفر يبحث عن « المطلق » **دائما** ، ومن ثم يرفض ما دون **ذلك — اذا** أراد الحرية فهو يبحث عنها فى كل أرض .. وفى كل وطن ، واذا عاف الظلم .. طارده فى كل أرض .. وفى كل وطن — هو فارس أخطأ زمانه ، وضاق بحاضره :

فقدس الدهر — كما أنت ترى — ضايقنى
واشتهتنى لغة من خارج الدهر

نحن أمام حالة من الاغتراب « الواعى » ، أو الرفض الايجابى الذى يخطو بالشاعر عبر الموروث — ناقضا له — ويدفع به الى أعلى درجات التمرد :

حر كوجه الريح
لا يأوى ، ولا خدع السراب نقدمى — وأوى عنانى

يقول ت.س. اليوت : « ان جوهر الشعر يكمن فى ذلك البحث المحموم عن حدود المطلقات ، ومن ثم تطمح القصيدة دوما الى كونها عباءة للمطلق » .

ويرى الناقد المجرى جورج لوكاتش أن هذا « **البحث المحموم** » هو أقصى درجات « الالتزام » .

وفى قصيدة « المساورة » تتجلى هذه الروح « المحمومة » ، من خلال البحث عن « الجماليات » الغريبة التى لم تتراجع أمام مضمون التجربة والتزامها .

فقد لجأ مظفر الى الشكل الكلاسيكى « العمودى » للقصيدة ، وراح ينسف ايقاعها نسفا ، ويخط لها « زمنا » جديدا :

فى طريق الليل ، ضاع الحادث الثانى
وضاعت زهرة الصبار
لا تسل عنى لماذا جئتنى فى النار
فالهوى أسرار ، والاسى أسرار
يا الذى تخفى الهوى بالصبر
يا بالله .. يا بالله .. كيف النار
تخفى النار

وتمضى القصيدة فى اجتراحها الحثيث لمواطن الجرح ومكامن الوجع — ممهدة الطريق للاعلان عن نفسها الطاوية ، وأشواقها الحبيسة :

يا غريب الدار

انها أقدار

كل ما فى الكون مقدار ، وأيام له

الا الهوى .. ما يومه يوم .. ولا مقداره مقدار

وعبر هذه «الاحتفالية» الحزينة ، تتعدد موجات الاسى ، فنطالع وجه الشاعر من مستوى آخر غير هذه القافية « الرائية » — مع الاحتفاظ الواعى بنفس هذا العروض الشعرى المتواصل والمتميز أيضا .

هام لم يدر متى أطفأه الشوق
وأين احترقـا
سنة ما بين كأسين غفا ثم صحا
فاغتبقـا

سقطت زهرة لوز غضة فى كأسه
أجهرت عيناه شوقا ، وتضوى شبقا

ان مظفر فى هذه الصورة الشعرية الغريبة ، يرسم أحزانه ووحدته ، بالحرف واللون والصوت ، مستفيدا من تجربته « الحياتية » حيث تخرج فى كلية الفنون الجميلة فى مطالع الستينيات ، وظل يكتب شعر العامية حتى هذه اللحظة ـ ثم جاء تحوله الشعرى الى اللغة الفصحى فى أعقاب هزيمة يونيو ١٩٦٧ . وهو مغن أيضا يعشق المواويل وينشدها ـ كل هذه العناصر الفنية يدفع بها فى تشكيل الصورة الشعرية ، فتمنحها مذاقها الخاص ، وتكوينها الفريد .

وفى مستوى ثالث من التجربة ـ القصيدة ـ ، يكشف الشاعر عن رايته ، ويعلن عن موقعه :

أنا من أهل الخفاء
وصوتى من أهل الوضوح
أرى الخيانة .. فأقول خيانة ولا أجتهد

من هنا يبدأ الصدام ، وتشتعل الحرب ـ فالشاعر يعود مرة ثانية لمحاربة « المطلق » فى كل أرض .. وفى كل وطن ـ هى ليست معركة جزئية مع نظام دون نظام أو بلد دون بلد ـ لكنها المعركة « الحياتية » ـ كما يعبر عنها .

والتى سوف يخوضها وحده ـ كقديس خارج من لوحات الجريكو :

يا غريبا بابه غرب الحمى
مفتوحة للريح والأشباح والأعشاب
كنت تدعونا .. فأسرعنا

وجدنا هذه الدنيا محطات بلا ركاب
لم يودعنا بها الا الصدى

أو نخلة تبكى على الأحباب

كل ما فى الكون أصحاب .. وأيام له
الا الهوى .. ما يومه يوم .. ولا ..
أصحابه أصحاب

انها الوحدة الحميمة التى تلف الشاعر ، وتنأى به فى محاولة لتجاوز الذات ، والاتصال بالاخرين ، الذين لم يكف لحظة واحدة فى البحث عنهم .. هم رفاق العمر الذين مضوا الى آخر الطريق :

أخذتهم طرق عادت سريعا دونهم
أين أخذتهم .. وكيف البحث فى الدار
وأين الملتقى ..

بهجتى كانـوا فلما خلت الايام من
ضحكاتهم

ضحكت فى عبوها مما أناديهم بعبى
فارغ قلبى .. وملآن بهم

انهم حاضرون دائما ، يحملهم الشاعر فى قلبه وذاكرته ، وهذا البكاء عليهم ليس رثاء لهم ، وانما اقتراب وحوار وملامسة :

لا نمت يا صباح مما خلت الحانة منهم

طارت الزهرة فى الريح وظلت عبقا

هم: الباحثون عن الحرية والعدل فى كل أرض .. وفى كل وطـن ـ هـم الرافلون فى « عباءة المطلق » الطامحون الى تغيير وجه الحياة :

وما الدنيـا الا شـجرة
نحن نضع عليهـا الثمار

ان ديوان المساورة ـ تجربة شعرية جديدة فى شكلها وجوهرها ، يضع فيها الشاعر وعيه وحسه ودمه :

وانما أغنى من حرقـة الدم
وكـــد الفكـر .. واجتهـادى

فهو يضع القصيدة فى موقعها الحقيقى من الحيـاة :

لم يكن الشعر .. ولن يكون ترفا اضافيا

ولكنه نشيد الناس وحبهم الـذى لا يقبـل المساومة :

أغضب مثل ما شئت ..

فعشقى لم يساومك على شىء
وما الجنة والنار سوى نارين فيمن عشقا

أنه الثمن أيضا .. الذى يدفعـه الشاعر راضيا .. ولا يزال يدفعه .

قراءة في "زهر الليمون" : رواية علاء الديب

محمود عبد الوهاب

عبد الخالق المسيرى – بطل رواية علاء الديب « زهر الليمون » – شيوعى انحسرت عنه آمال التغيير ورؤى التقدم وأحلام العمل مع الناس ومن أجلهم ، وشاعر جفت فى قلبه ينابيع الشعر وموظف يحرس مكتبة بلا كتب ولارواد وفرد وحيد : لا زوجة ولا أبناء ولا بيت ، روح هائمة بلا حاضر وبلا مستقبل ومواطن بلا وطن ·

يغادر عبد الخالق مدينة السويس موقع سكنه ووظيفته ليزور القاهرة : مدينة ذكريات الطفولة وأحلام الشباب وعواطف القلب الجياشة ، ومدينة الآمال المحبطة والقهر البارد المعدنى للروح وللعقل وللبدن ·

يمارس عبد الخالق طقوس الزيارة بكل تفاصيلها المعتادة فيلقى نفس الاصدقاء فى نفس الحانة ، ويستمع الى نفس القصص ونفس الاكاذيب ونفس التعليقات الجارحة ، ثم يتسكع بعض الوقت فى الشوارع والحارات ويمر مرورا على بيت العائلة فيلقى نظرة على احتضار الام واعتكاف الأخ ثم يعود مرة أخرى الى السويس، غريبا جاء وغريبا يعود لكن شعوره بالاغتراب عن الناس والاماكن وجماعات الشباب وملامح الوطن قد أوغل عميقا فى نفسه ·

ترى كيف تحول المناضل القديم الى كائن يسرى فى عروقه كل هذا الفتور ؟ وكيف خبت أحلام التغيير الثورى فى قلبه حتى استحالت رمادا و«مزيجا من القلق والفرح الطفولى بغرز الحشيش لانها عالم خارج على القانون مضاد للعجلة الدائرة والتيار المندفع» كيف تحول عنده التمسك بالمبادىء والاصرار عليها الى تشبث بالاوهام وكفاح من أجل فجر لا يطلع وعدل لن يكون ؟ كيف تحول عبد الخالق من سياسى مهموم بقضايا الوطن الى متفرج سلبى يتابع أخباره وكيف انطفأت فى قلبه نبرات الشعر وفقدت قصائده القديمة فى سمعه ايقاعاتها وكيف ذوت فى قلبه القدرة على الحب والحماس والفرح ؟ باختصار كيف تحول ما بقى من عمر عبد الخالق

المسيرى الى « وقت ضائع وامكانية مهـدرة » ؟

* *

ظل عبد الخالق الطفل يرى حركـة أمه النشيطة فى أنحـاء البيت منـذ الصـباح البـاكر : تشـرف على نظافته وترتيبه واعداد الطعام وتربية الصغار وظل يرى والده مشـغولا ببناء البيت وزراعة الحديقة الصغيرة ورعاية الاشجار فتشربت روحه ـ قبل وعيه ـ احتراما عميقـا للعمل لا باعتبـاره فحسب ركيزة اسـتقرار الاسرة أو لارتباطه بالشرف كقيمة أخلاقية ولكن لأنه حدس بفطرته النقية أن بالعمل تتكشف روح الانسان وتتجلى مهاراته ومواهبه ويتجسد خياله وذوقه ونبله، وحين يثمر العمل خيرا ونفعا وعلما وجمالا تتحقق ذات الانسان ويتناغم وجوده مع بيئته •

كان يحدس هذا المعنى دون احاطة بأبعـاده حين يرى براعة صديقه رضا الطفل واقتداره على أن يصـنع من الطين والحديد والحجر ما يشاء : عجلات وعربات ونحـلا وعصافير وطـائرات ومدافع ، وحين يقف أمام صانع الفخار وقـد انتصب أمام دولابه يحرك يديه وساقيه فتتخلق من حركته فيما يشبه السحر أشكال من الاوانى ، تشكلت بيديه وعقله وخياله وذوقه •

كان عبد الخالق الطفل يعجب بالعمل النافع والمثمر على الصعيد الفردى أو الاسرى لكن ما كان يبهره ويفعم روحه بالاجـلال هو العمل العـالم حين يرقى الى مستوى الجهـاد حتى التضـحية بالحيـاة دفـاعا عن الـوطن (حـين انضم أخوه الى صفوف الفدائيين فى فرق المقـاومة ضـد القاعدة الانجليزية بالقناة توهجت روحه بالحماس والفخر ورأى فى عمله آية من آيات البطولة) •

وقد ظل عبد الخالق الشاب والرجل يبحث عن تجسيد انسانى للعمـل كقيمة حتى التقى بفريال زوجة صديقه فتحى نور الدين ، ورأى كيف تتسـع روحهـا فى البيت الفقير ـ بعمل يدوى وذهنى دائب ونشيط ـ نظافة ونظاما وعطرا وذوقـا وحنانا وكرما ، وكيف اكتشفت بذكاء فطرى ويدين خشنتين من الغسيل والمسح معنى البيت ومعنى الوطن والصلة العميقة بين الانتمـاء والحيـاة وبين الاغتراب والموت •

يظل الانسان وجودا ضئيلا ومغلقـا على أسراره الباطنية مثل بذرة شجرة الليمون حتى اذا عمل حدث التفـاعل الخلاق بينه وبين العالم واستوى مثلها فى رسوخ وامتلاء ليعطى الناس ظـلا وزهـرا وعطرا وثمـرا • ظلت هـذه الفكرة هى حجر الاساس فى بناء عبـد الخـالق الروحى ، منهـا تتشكل صور البيت والمجتمـع ومنهـا يرى الوطـن « فلاحين يعملون فى الحقول وعمـالا يخرجون من مصانع وأسطوات يعملون فى ورش وتلاميذ ينتظمون فى صفوف دراسية » • وعنـدما عرف طريقه الى الاشتراكية وتعرف على لغز العمـل والنقـود وتكشفت له أسباب الظلم الاجتماعى واستنار وعيه بالعدل حلما وقيمة وهـدفا للنضال ظلت صـورة الاشتراكية فى بساطتها الاولى وبرغم

كل الدراسات العميقــة هى صورة عالم يعيش فيه رجــال قادمون من عـــالم جوركى : ((العمل فيه أبطال يحملون أحلاما ومآسى ويتحـركون فى الفجــر خارجين من مصانعهم وسـط ضـباب ودخــان ، والمثقفون فيه يتكلمون كلمات قليلة حسنة التركيب وعميقـة الدلالة تلامس الواقع وتمتلكه وتقلبه)) .

* *

منذ بدأت رحلة عبد الخالق المسيرى على صعيد الوعى بالفكــر الاشــتراكى تفهما واقتناعا وانتماء ، أفعمت روحه بسلام لا يعرفه الا أولئك الذين خرجوا ((بأرواحهم بعيــدا عن المكان واتصلوا بقـوة نابعــة من الناس والارض)) يشعرون برضا وتفوق لانهم يمتلكون التفسير والاجابة ولانهم يتجــاوزون تراث المـاضى ويعاينون نبض الحاضر ويشاركون فى صنع المستقبل .

يمارسون بين الناس أعمالا سياسية لكنهم يشعرون أنهم يمارسون طقوس ديانة جديدة .

بهذه القوة الروحية تقبل عبد الخالق بفهم واشفاق خوف والده وغضبه حين رأى فى أدراج مكتبه كتب الشيوعية ، وبهذه القوة الروحية استمع برحابــة صدر عامر بالتقـدير والمـودة لاخيـه الشيخ الازهرى حين حاول رده بالوعظ والاقناع عما رآه مروقا وضـــلالا . وبنفس هذه القوة واجــه ملاحقــات الشرطة واحتمل قسوة التعذيب البدنى والمعنوى بين جدران المعتقل .

كان يدرك بيقين راسخ أنه بالفكر الذى اعتنقه وبالاحلام التى تملأ قلبه وبعمق انتمائه لجماهير النــاس قـد تحـول الى انسان أرقى وأنبل وأرهف احساسا وأصلب ارادة وأكثر جسارة ، وأن المعـركة التى يخوضـــها ضـــد الطبقات المسـتغلة ورموزها الفكــرية والسياسية ودروعها المزدانة بشعارات السلطة هى فى بعــد من أبعادها معركة التمسك بهـذا الرقى كأنبـه الحيــاة والدفاع عنه ضــد الذين يحاولون قمعه وتدميره ليتحول الى بشر من نوع آخر بلا احساس ولا ارادة ولا نبل .

تفهم عبد الخــالق أبعــاد المسافة التى أصبحت تفصله عن أسرته وأفراد مجتمعه لكنــه كان يعــانى شــعورا بالاغتراب بين رفاق مسيرته وأعضاء حزبــه :

كان يشعر أنهم معزولون عن الواقع الحقيقى للمجتمع وكان يحاول التخفيف من غلواء ثقتهم الزائــدة بأنفســـهم وسرعتهم فى التحليل واصدار الاحكام كان يرفض تنــاولهم المجرد حينــا والميكانيكى حينا آخر لظواهر الحيــاة بكـل عمقهــا وتعقدها ، لكن التحاور معهم كان بلا جدوى اذ يكفى أن يعرض بعض أفكــاره حتى يســخروا منهــا باعتبارها ((**كلام مثقفين**)) لا تحتمـل مهامهم العاجلة ترف الاستماع لها .

أمعن عبد الخالق اغترابا عن رفاقه كلما افتقــد تماسـكهم وتضــامنهم ، وكلما رآهم قـد تفرقوا شيعا وأحزابا وفصائل : ينخرطون — حتى بين أسوار المعتقــلات — فى مناقشات صـاخبة وعنيفــة وجارحـــة ، ويمارســـون

عدوانيتهم على رفاق الخندق وزملاء الزنزانة .. « يتكلمون باستمرار ويضربون رؤوسهم فى جدران المعتقل .. القلق والتوتر يشكل وجوههم بأشكال جديدة غير التى كان يعرفها من قبل » .

لقد كشف له عنف الصدام مع السلطة عن ضعف جذور الانتماء عند البعض حين سقطت قشرة الولاء للمبادىء وبرزت غرائز الخوف الفردى ومخالب الدفاع عن المصالح الصغيرة . وأظهرت له محنة الاعتقال هشاشة البناء الفكرى لبعض رفاق ظلوا أسرى العواطف الضحلة وانفعالات الحماس والاعجاب بعبد الناصر باعتباره البطل الفارس الشهم ، وتبين له أن بعض رفاقه أعلن انتماءه للاشتراكية قبل أن تنضج التحولات الوجدانية فى داخله ، وقبل أن يصبح قادرا على الارتفاع فوق تناقضاته الداخلية .

لقد ظلت منى المصرى - مثلا - مسيحية الديانة تحن الى طمأنينة كانت تبعثها فى نفسها زيارات الكنيسة ، لكنها كانت مسلمة القلب تحب الاستماع الى المصحف المرتل .. كانت تحب مظاهر الترف وتسعد بحفلات الرقص والشراب فى شقق أضاءتها الانوار والكئوس وصدحت فيها الموسيقى العالية ، لكنها أحبت عبد الخالق الشيوعى وتحمست لشعره وأغرته بالتفرغ لكتابة أحلامه للفقراء . لقد رفضت الخروج من مصر مع أسرتها وفضلت البقاء مع عبد الخالق المناضل والشاعر ، لكنها سرعان ما لبت نداء الهجرة بحثا عن الأمان والاستقرار والبيت والطفل . كانت قد سعدت بزواجها منه ، لكنها لم تغفر لنفسها بعد ذلك الارتباط به ، كانت بسيطة وصادقة مع نفسها ومع الناس لكنها لم تكن تأنف من مخالطة محترف الكذب .

تزوج عبد الخالق منى المصرى رغم اختلاف الدين والوضع الاجتماعى لكن ارتباطهما العاصف والغريب انتهى بالطلاق ، وانتمى الى أحد الاحزاب الشيوعية لكن ارتباطه به انتهى الى الانفصال و «غلق الدكان والكف عن البيع والشراء» والامتلاء بشعور عميق بفشل القفز فوق المتناقضات .

كان انتماء عبد الخالق الفكرى والسياسى هو حصاد ثقافة عميقة أرهفت عقله وقلبه وجعلته أكثر قربا من الناس وأكثر فهما لهم وأعمق ولاء وأكثر اطمئنانا لكنز من الرؤى والمشاعر فى داخله يغنيه ويرضيه ويشعره بالاكتفاء ، لكنه شعر بأنه وحيد وغريب بين رفاق أخفوا تحت قناع الاشتراكية غرائزهم وشهواتهم وطموحهم الفردى وعقدهم النفسية واضطراباتهم الفكرية .

ظل عبد الخالق فى موقعه النائى بعيدا عن رفاقه وعاجزا عن التقدم ورافضا النكوص ومترفعا عن التورط فيما يراه ماسا بكرامته أو مشينا لشرفه أو تخليا عما اعتنقه وأخلص له بينما كان الرفاق يتساقطون تحت سياط الجلادين أو خلف قضبان

الزنازين أو ايثارا للسلامة والعافية والأمان أو تهافتا على الفتات المتساقط من موائد السلطة • كانوا ينحدرون وحين كان يعكس بترفعه وتطهره وزهده عمق الهوة التى يواصلون انحدارهم فيها ، كانوا يبادرون بالتهجم عليه واتهامه بالكسل والسلبية واستمراء الراحة والحقد على الناجحين وستر ذاته المتضخمة باستعلاء سخيف تحت قناع من تواضع كاذب •

لكن عبد الخالق لم يكن مزهوا بترفعة وزهده • كل ما كان يملأ نفسه هو مرارة الشعور بالنفى فى وطن يتلقى فى القلب طعنة الهزيمة وتتدفق من جراحه دماء النزيف البشرى المهاجر ، يرتع فى أنحائه اللصوص والمفسدون وتزحف عليه سحب من ظلام تلف نساءه بالعباءات السوداء وتلقى على وجوه رجاله الملتحين هما وجهامة وتبدد طاقات شبابه فى معارك الماضى البعيد يخوضونها من كهوف الأسلاف •

تتقلص الهامش / المنفى فى حياة عبد الخالق الى وظيفة بلا عمل وحجرة فوق السطوح وزيارات غير منتظمة للبار وبيت العائلة وبعض الاصدقاء •

لكن أملا يلوح كخيط واهن من ضياء فى هذه الصحراء الرمادية : طارق المسيرى ابن أخيه الطالب الجامعى الذى مشى شوطا مع اليسار الجديد والذى يحمل لعبد الخالق تقديرا خاصا منذ أن اعتاد أن يقرأ كتبه ومنذ تواصل بينهما الحوار ونمت بينهما علاقة من روح ودم •

يتساءل طارق ويحتج ويعترض ويتحمس فيشعر عبد الخالق بعزاء ما عن حياته الفاشلة ويمنى النفس بأن عمره الخائب لم يمض جميعه سدى ، فها هى شجرة صغيرة قد رعاها زمنا قد تعطى يوما ما ظلا وزهرا وعطرا ، لكن الشعاع الوليد سرعان ما تطمره كثبان الرمال اذ يسمع عبد الخالق أصداء من الاصوات القديمة تأتيه من صوت طارق : عنفا فى اللهجة وحدة فى النقد وشططا فى الاحكام ولهفة على تحقيق التغيير الجذرى بسرعة وحسم باتر (كأن الثورة الشاملة على ناصية الشارع) وفهما سطحيا للعمل السياسى يقصره على الاهتمام بالاضرابات والمظاهرات والمعارك الانتخابية ولا يرى فى الحديث عن الفن أو الشعر أو الجمال أو الزهور الا رومانتيكية عرجاء •

* *

زهر الليمون هى رواية الذات الانسانية حين ترقى ثقافتها بوعيها وعواطفها الى مستوى رفيع تنتهيأ فيه برغبة عميقة وتوق عارم لمعانقة الذات الجماعية والتوحد معها واخصابها والفناء فيها لكنها تفشل فى تحقيق أى من أحلامها بعد أن أرغمت على التوقف وحدها ـ حزينة وعاجزة وسجينة آمالها المحبطة ـ على حافة الهوة الفاصلة بين عصرين وحضارتين•

ندوة : السينما والديمقراطية

حياة الشيمى

استطاعت حركة الفنانين المعارضين للقانون ١٠٣ أن تحصل على تضامن وتأييد غالبية الفنانين العرب الذين شــاركوا ـ منــذ فترة قليلــة ـ فى مهرجان القاهــرة الســينمائى • وامتدت المعارضة لهذا القانون لتشمل كل القوانين المقيدة لحريــة التعبير والابداع بشكل عام •

حول هذا الموضوع عقدت جمعية نقــاد السينما ندوة كبيرة فى ديسمبر الماضى على هامش مهرجان السينما ، بمقر الجمعية تحت عنوان : « السينما والديمقراطية » وشارك فى الندوة التى أدارها هاشم النحــاس عدد كبير من الفنانين والنقــاد ، المصريين والعرب ، من بينهم يوسف شاهين ، توفيــق صالح ، سمير فريد ، صلاح ذو الفقار ، معالى زايد وعلى عبد الخالق وسعد السعودى ودرويش البرجــاوى وقصى الدرويش ومحمــد الســـويد وموفــق الرهاتية •

ثلاث قضــايا

أكد هاشم النحاس فى بــداية الندوة أن الهدف منها هو طرح موقف النقاد والصــحفيين العرب من ثــلاث قضايا :

١ ـ وضع الديمقراطية فى الوطن العربى وانعكاس ذلك على فن السينما •

٢ ـ انطباع الفنانين والنقاد العرب عن قضية الفنانين الذين تضامنوا ضد القــانون ١٠٣ •

٣ ـ ورأيهم فى المهرجــان من خــلال متــابعتهم ، وذلك لتقييــم النشــاط السينمائى المقــدم به « أملا فى اقامة مهرجــان أفضل فى السنوات القادمة » •

ثم قدم **حسام الدين مصطفى** توضيحا ساخرا لوجود أجهــزة الامن بشــكل مكثف حول مقر الجمعية وكذلك قوات الكاراتيه والامن المركزى ، فقال « أحب أن أوضــح أن هذه القــوات « **معنــا باستمرار لحمايتنا** » وهذا هو كــلام زكى بدر وزير الداخلية الذى أخبرنى انهم معنا حيث نوجد ليحمونا من أى دخيل يحاول التحرش بنا أو الاعتداء علينــا !!

ثم تحدث **غسان عبد الخالق** الصحفى والمنتج اللبنانى فقال « بالنسبة لمسألة الفنانين فموقفنا المتضامن معهم كان واضحا منذ البداية ، أما بالنسبة للديمقراطية فى العالم العربى فهذا كلام يحمل عدة دلالات ، فلن يخلو الكلام عن الديمقراطية من الحديث عن مؤسساتها ، فالتحديد الفكرى يتفق عليه الجميع ، والخلافات دائما كانت فى الملكية أى فى المؤسسات والقنوات التى تنبثق عنها ٠

واذا جمعنا هذين المفهومين : **الديمقراطية ومفهوم السينما** لن نستطيع أن نجمعهما الا من خلال المعنى الكبير وهو المعنى الثقافى الشامل فى العالم العربى ٠

والسؤال الفعلى الذى يجب أن نبحث عن اجابته هو : أين هذه الديمقراطية ؟ وكيف توجد ؟ فالديمقراطية منذ وجدت فى العالم مرت بمراحل وصراعات كثيرة الى أن وصلت لهذه المؤسسات التى نتحدث عنها ٠

وكيف ننتزع الديمقراطية فى مرحلة ما ؟ ثم نبحث بعد ذلك عن العلاقة بينها وبين السينما ووسيلة التعبير عنها ، ينبغى أن نبحث عن الحرية من خلال استيعاب الثقافة العامة ٠
فلم يعد السؤال فقط هوالديمقراطية والسينما ، فالامر أكثر تعقيدا من ذلك وذو وجوه عديدة عميقة » ٠

السوق الخليجى

تحدث الصحفى **قصى صالح درويش** فى مسألة تحكم السوق العربى فى توزيع الفيلم فقال « نحن نتنازل عن الكثير من أجل السوق ، وأعنى بلا حرج سوق الخليج الذى أصبح السوق الرئيسى للفيلم المصرى » ٠

وعن حركة الفنانين أضاف « ان أهم ما فى حركة الفنانين هو اصرارهم على ممارسة دورهم كنخبة فى المجتمع، وحجم هذه الحركة أكبر مما نلمسه فى الوقت الحاضر ، فالفنانون استطاعوا أن يصلوا الى عمق الوطن العربى ٠ ومدى هذه الحركة سيترك أثرا بعيد المدى قد نراه الان وقد نراه بعد فترة طويلة ، ولفترة طويلة ٠

أما بالنسبة للمهرجان فيجب أن يتخذ صورة أفضل ، فليس المطلوب عرض الافلام الممتازة فقط وانما لا بد أن يكون له دور متزايد فى تدعيم رقعة الديمقراطية ، (وعلى الاقل يعرض الفيلم فى المهرجان بكل ما فيه بدون حذف) ٠

وأبدى **سعد المسعودى** بعض الملاحظات عن المهرجان منها الادارة وفوضى الاعداد للمهرجان ، وسوء آلات العرض والاستماع وغيرها ٠

ثم أكد **درويش البرجاوى** المحرر السينمائى بجريدة القبس على أهمية المهرجان فى تثبيت دعائم التواصل بين الفنانين العرب فقال :

« نحن نحضر للمهرجان لنتواصل معا .

واسأل أين هو الفيلم العربى المشترك ؟ » .

زيادة التواجد العربى

وطرح **يوسف شاهين** أهمية التعاون مع البلاد العربية فقال «يمكن أن يحدث هذا التعاون فى المعهد العالى للسينما مثلا . والبلاد العربية بها مخرجون كبار مثل محمد ملص ، ويجب أن يعرف الجمهور فى مصر ان هناك سينما عربية أخرى وعلى مستوى عال جدا ، ولذا أقترح أن **يزيد التواجد العربى فى المهرجان وخارجه أيضا »** .

أما **توفيق صالح** فيرى : « ان الأمور أكثر تعقيدا من ذلك ، فتوجد مشاكل تمويل وهيكل توزيع **والمشكلة الأصعب والأكبر هى مشكلة النظام والمؤسسات الموجودة فى الدول العربية المختلفة ، فالحدود السياسية بين الدول عملية صعبة جدا ، اذا لن نتمكن من انتاج فيلم مبدع عربى حقيقى »**

السينما واللا ديمقراطية

ثم قال **رأفت الميهى** : « ان عنوان الندوة خطأ (السينما والديمقراطية) **ويجب أن يكون السينما واللاديمقراطية فى العالم العربى** ، ويجب أن ندعو المخرجين العرب للعمل معنا هنا وتصبح القاهرة هوليود الشرق ، فمن خلال هامش الديمقراطية الموجود فى مصر يمكن أن نقدم شيئا متميزا وهذا بعكس الوضع فى باقى البلاد العربية » .

وتحدث **د. فاضل الاسود** عن القيود الرقابية التى تتحكم فى حرية الابداع والتعبير .

ثم أضاف **مجدى أحمد على** «يجب أن تكون هناك حركة ثقافية لها أهداف مشتركة .

نحن مسئولون عن خلق أرضية ثقافية مشتركة قائمة على أسس ديمقراطية » .

وتحدث **د. يحيى عزمى** عن مسألة الانتاج فقال « هى قضية معقدة : كيف نتمكن من صنع قاعدة جماهيرية تقبل نمطا سينمائيا جديداً بعد أن تم افساد الذوق الفنى للمتفرجين العرب جميعا ؟ » .

اقبلونا معكم مناضلين

ثم تكلم **موفق الرهاينة** رئيس رابطة الفنانين الأردنيين عن موقفهم من حركة الفنانين المصريين فقال **« لنا رجاء أن تقبلونا مناضلين معكم »** وأضاف « ان اتحاد الفنانين العرب بناء هش قائم على توزيع المناصب ، يجب علينا البحث عن صيغ انتاجية جديدة ، فالعالم العربى كله يتأثر ايجابا وسلبا بمصر » .

وأكد **سمير فريد** على أهمية معركة الفنانين فى مصر فقال **« ان معركة النقابات الفنية تفجر ديمقراطية العمل فى النقابات والاتحادات . والتفجير**

الذى حدث فى مصر لا يجب أن ينحصر فى مصر • لذا أطالب السينمائيين العرب أن يصلوا فى الصدام كما حدث عندنا ، فهم يعانون مثلما نعانى من قمع حرية الرأى والتعبير والسيطرة على المؤسسات النقابية والاتحادات •

وبالنسبة للمهرجان أحتج على الاقلام الصحفية التى كتبت تطالب بمنع عرض بعض الافلام ، كذلك يجب التصدى بشكل عنيف جدا للرقابة التى تدخلت فى اختيار أفلام المهرجان وتصنيفها وتحديد جمهور كل فيلم » •

الفيلم صار سلعة

وأخيرا تحدث **محمد السويد** من لبنان فقال : هناك حقائق هامة منها : حقيقة الانظمة التى تحول معظمها الى أنظمة مخابرات وأمن قومى ، وأيضا حقيقة الشعب وعلاقته بالسينما ، فالبنية التحتية هشة على كل المستويات، وبين البنيتين (الفوقية والتحتية) ضاعت الفرص المتاحة أمام النخبة ، وبالاضافة الى ضياع حقوق النخبة كان هناك أيضا الدخول الى ما يسمى بالمشكلة الاقتصادية • » ثم أضاف « **نحن نعيش فى الحقبة الخليجية المتحكمة فى السوق العربى ، مما أدى الى استرخاص السينما والثقافة عامة ، فالموزع العربى حول الفيلم الى مجرد سلعة ، وتلك هى المشكلة** » •

بيان وتوصيات

فى ختام الندوة صدر عنها بيان جاء فيه :

« **ان نقاد وفنانى السينما والصحفيين المصريين والعرب المشتركين فى الندوة يؤكدون تضامنهم مع حركة جموع الفنانين المصريين ، ويرون أن انتصار حركة جموع الفنانين المصريين انتصار الديمقراطية فى الوطن العربى كله** » •

كما صدرت عن الندوة **القرارات (التوصيات) التالية :**

١ ـ ارسال برقية للسفير السوفيتى والسفير الامريكى لاعلان التأييد الكامل لاتفاقية نزع السلاح النووى ويطالبون بنزعه من المنطقة العربية كلها •

٢ ـ تأييد المشتركين فى الندوة لحركة جموع الفنانين •

٣ ـ استنكار خضوع أفلام المهرجان للرقابة وموافقة اللجنة المنظمة على ذلك •

٤ ـ استنكار المقالات التى نشرت تطالب بمنع عرض بعض الافلام

٥ ـ تأييد قرار ندوة مقاطعة التطبيع مع اسرائيل التى عقدت فى سوريا •

٦ ـ تكوين لجنة للدفاع عن حرية التعبير تنبثق من اتحاد الفنانين العرب •

٧ ـ استنكار عدم دعوة النقاد ، الذين أيدوا الفنانين ، لحضور المهرجان •

قراءات

رفعت سلام

باختين : الماركسية وفلسفة اللغة
كتاب تأسيسى ، شوهته الترجمة

منذ بداية الستينيات ، أخذت أعمال ميخائيل باختين (١٨٩٥ ــ ١٩٧٥) تنال اهتماما كبيرا فى أوساط الباحثين فى مجالات الأدب ، سواء فى الاتحاد السوفيتى أو أوروبا أو أمريكا • وقد ساهم انتشار أعماله فى تجديد التصورات النظرية حول اللغةوالشعرية وعلم الدلالة ، فى علاقاتها المرتبطة بالمجتمع والتاريخ •

وهكذا ــ أيضا ــ أخذت أعمال باختين تنال اهتماما واضحا فى أوساط الباحثين العرب ، فى مجالات الادب ، ولكن بعد أكثر من عشرين عاما على بداية اهتمام أوربا به ، فصدرت ترجمة بعض أعماله فى العامين الاخيرين فضلا عن العرض لبعض أفكاره فى مقالات متفاوتة العمق والجدية •

ولد ميخائيل باختين بمنطقة الاورال فى الاتحاد السوفيتى ، ودرس فى جامعة أوديسا ، وحصل ــ فى سان بطرسبورج ــ على شهادة فى التاريخ وفقه اللغة • وفى بداية الثلاثينات ، بدأ كتابة أطروحته الجامعية عن ((رابليه)) • وعمل ــ فى أواخر حياته المهنية ــ أستاذا فى جامعة سارانسك • ومع عام ١٩٦٩ ، استقر فى موسكو ، وأخذ يساهم فى المجلات الادبية • ولم تبلغه الشهرة الا فى أواخر حياته ، بعد اعادة نشر كتابه عن دستويفسكى وأطروحته الجامعية عن رابليه •

أما كتاب ((**الماركسية وفلسفة اللغة**)) ، فنشر عام ١٩٢٩ فى لينينجراد باسم مستعار هو فولوشينوف ، لتجاوز مصاعب النشر • وصدرت ترجمته العربية ــ مؤخراً ــ عن دار توبقال المغربية النشطة ، وقام بها محمد البكرى ويمنى العيد •

وتكمن أهمية الكتاب فى أنه يضع تصورا نظريا جديدا للفعل الدلالى

(بتجلياته المختلفة : التحاور ، والتداخل النصوصى،والتفاعل اللفظى) مرتكزا ، على نقد شمولى للاسس الفلسفية للمذاهب والمدارس الالسنية التى كانت سائدة فى الثلاثينيات (ولا تزال مستمرة حتى الان بصيغ أخرى مقنعة) .

ومحور تصور باختين ، فى هذا الكتاب هو علاقة اللغة بالمجتمع ، من زاوية جدلية الاشارة اللغوية كنتاج للبنية الاجتماعية . ويعالج عملية التحدث من خلال « التفاعل اللفظى » فى كل أشكال الخطاب اللغوى ، ومنه الخطاب « الأدبى » ، وعلاقة الايديولوجيا والوعى باللغة .

ويرصد « **رومان جاكوبسون** » — فى تقديمه للكتاب — أنه « يسبق كل المآثر والفتوحات المنجزة اليوم فى اللسانيات الاجتماعية ، وينجح — أساسا — فى استباق وتجاوز البحوث الدلالية الراهنة ، وتحديد مهام لها جديدة وعظيمة وواسعة المدى » .

يبدأ باختين الكتاب بدراسة علاقة الأيديولوجيا بفلسفة اللغة ، حيث الكلمة هى الظاهرة الايديولوجية المثلى ففيها تتجلى الاشكال القاعدية والايديولوجية العامة على أفضل وجه . فهى — وفقا لذلك — الموضوع الجوهرى لدراسة الايديولوجية ، استنادا على خصائصها : الصفاء الدلالى ، والحياد الايديولوجى ، ومشاركتها فى التواصل البشرى اليومى ، وامكانية استنباطها ، وحضورها الاجبارى كظاهرة مرافقة لكل فعل فما يسمى بنفسية الهيئة الاجتماعية — التى تمثل حلقة وسيطة بين البنية الاجتماعية السياسية والايديولوجيا — تتحقق ماديا فى شكل تفاعل لفظى ، بما هى الوسط المحيط بكل أفعال الكلام . وبالتالى ، فلا يمكن رصد عملية اندماج الواقع فى الايديولوجيا وولادة التيمات والاشكال ، بسهولة ، الا على أرضية الكلمة .

والاشارة الايديولوجية هى الموطن المشترك لما هو نفسى وأيديولوجى ، بلا حدود مجدئية بينهما . فالاستبطان فعل فهم ، يحدث حتميا بصحبة توجه أيديولوجى ما . ومحتوى النفسية الفردية اجتماعى بطبيعته ، تماما مثل الايديولوجيا . وعلى ذلك ، فالاشارة الايديولوجية مرهونة بتحققها فى النفسية ، والتحقق النفسى مشروط بالاسهام الايديولوجى . أما الكلمة فهى هيكل وأساس الحياة الداخلية . والغاؤها يحيل النفس الى عدم تقريبا فليس ثمة مسافة بين النشاط النفسى وعبارته .

وفى هذا السياق ، يرصد باختين الملامح المميزة لتيارين فى الفكر الفلسفى اللسانى . فتيار « **الذاتية المثالية** » يعتبر اللسان نشاطا ابداعيا متواصلا ، يتجسد فى شكل أفعال الكلام الفردية . وقوانين الابداع اللغوى لديه — فى جوهرها — قوانين فردية نفسية . أما الابداع اللسانى ، فابداع معقلن مشابه للابداع الفنى . انه تيار الرفض القاطع والمبدئى

للاتجاه الوضعى فى اللسانيات ، ومن أبرز رموزه هامبولدتوبوندت وفوسلر٠ أما التيار الثانى - ((**الموضوعية المجردة**)) - فينظر للسان كنظام ثابت من الاشكال اللسانية المعيارية ، يتلقاه الوعى الفردى - كما هو - بصورة اجبارية ٠ ويرى قوانين اللسان - فى جوهرها - قوانين لسانية ،داخل النظام اللسانى المغلق ، متخذة شكلا موضوعيا بالنسبة لكل وعى ذاتى،بلا علاقة بالقيم الايديولوجية ٠ وليست أفعال الكلام الفردية - فى ذلك - سوى انحرافات أو تنويعات عارضة لقواعد اللسان ٠ وتبدأ جذور هذا التيار فى عقلانية القرنين ١٦ و ١٨ ، ثم دوسوسير ومدرسة جنيف وماييه ٠

ويركز باختين نقده على التيار الثانى ، ابتداء من نفى وجود أى أثر لنظام من المعايير اللسانية الثابتة، وتأكيد حقيقة التطور المتواصل لمعايير اللسان وقواعده ٠ ولا وجود لهذا النظام الثابت الا فى نظر الوعى الذاتى للمتكلم المنتمى الى جماعة لسانية معينة ، فى لحظة تاريخية معينة ٠ ولا ينفصل اللسان - فى استعماله التطبيقى - عن محتواه الايديولوجى المرتبط بالحياة ٠واللسان - كنظام من الصيغ والاشكال التى تحيل الى معيار - ليس سوى تجريد يتركب من عناصر معزولة - تجريديا - عن الوحدات الواقعية ، التى يتكون منها التسلسل الكلامى٠وهو لايصلح - بذلك - كقاعدة لفهم وتفسير وقائع اللسان فى حياتها وتطورها ٠ بل أنه يبعدنا عن الواقع التطورى والحى للسان وعن وظائفه الاجتماعية ، بما هو ظاهرة تاريخية صرفة ٠ فاللسان صيرورة تطور متصل ، تتحقق عبر التفاعل اللفظى الاجتماعى للمتكلمين٠

ولا تتفق الخاصية الابداعية للسان مع الابداعية الفنية ، أو أى شكل من أشكال الابداع الايديولوجى الخاص ، لكن من المستحيل - فى الوقت نفسه- أن تفهم ابداعية اللسان بمعزل وفى استقلال عن المضامين والقيم الايديولوجية المرتبطة بها ٠ ومن ناحية أخرى ، فتطور اللسان - كأى تطور تاريخى - يمكن أن يدرك كضرورة عمياء من النوع الالى ، لكنه يمكن أن يصير - أيضا - ((ضرورة تعمل بحرية)) ، بعد أن تصبح ضرورة واعية مرغوبة ٠

وينتقل باختين الى طرح علاقة التيمة والدلالة باللسان٠فالتيمة نسق حيوى ومعقد من الدلالات ، يسعى جاهداً الى التطابق مع شروط لحظة معينة من التطور ٠ أما الدلالة فهىجهاز تقنى لتحقيق التيمة ، وان كان من المستحيل وضع حدود آلية ومطلقة بينهما ٠ وأفضل طريقة لصياغة العلاقة المتبادلة بينهما تكمن فى أن التيمة تشكل الدرجة العليا والحقيقية للقدرة على انتاج الدلالة لسانيا ، فى حين أن الدلالة هى الدرجة الدنيا من القدرة على انتاج المعنى ٠ فلا معنى للدلالة فى حد ذاتها ، لانها ليست

سوى قدرة وامكانية على أن تدل ضمن تيمة محسوسة ٠

ولا تحمل كل كلمة تيمة ودلالة ــ فقط ــ بل أيضا نبرة قيمية ، لا وجود للكلمة بدونها ، وتظهر بواسطة النغمة التعبيرية ٠ ويرتبط التطور الدلالى فى اللسان ــ دائما ــ بتطور الافق التقييمى لدى فئة اجتماعية معينة ٠ والاهتمام بالتقييم الاجتماعى ضرورة لفهم التطور التاريخى للتيمة والدلالات التى تتكون منها ٠

ويطرح باختين أهمية دراسة أشكال التواصل اللفظى (التحدث) و(الخطاب المروى) ، ويقدم تحليلا للخطاب المباشر وغير المباشر فى اللغة الروسية الادبية ، والخطاب غير المباشر فى الفرنسية والألمانية والروسية ٠

يبقى أن الكتاب عمل تأسيسى ، يصل الى مرتبة « الاصول » ولكن ترجمته العربية تفرض جهدا منهكا على القارىء المثقف ، لا لاستيعاب الأفكار المطروحة ، بل لحل ألغاز الترجمة ، أولا وقبل كل شيء ٠
فالترجمة مكتوبة بألفاظ عربية حقا، ولكنها ــ فى العديد من مواضعها ــ تشكك المرء فى انتمائها الى اللغة العربية . ولا يقتصر الامر ــ هنا ــ على ابتداع مصطلحات غريبة بدلا من مصطلحات مستقرة تؤدى نفس المعنى والدلالة ، وهو ما يشوش تركيز القارىء ، ولا على ترجمة الكلمة الفرنسية ذات المعنى القاطع الى كلمة عربية متعددة الدلالات (التزم المترجمان ترجمة كلمة Signe ــ وهى المصطلح المحورى للكتاب كله ــ الى « دليل » ، التى يشيع استخدامها بمعنى «برهان» أو « اثبات ») ، وانما امتد الى النحت القسرى الفظ لكلمات تفتقر الى الدلالة الحقيقية على المعنى ، وتعوق استرسال الفهم (مبنين ، جمعن ، خطاطة ، ذتينة ، استشفار ، صنافة، مصاقبة ، غرضنة ، فردن ، لسنيات ٠٠ الخ) ٠ ويتراكم كل ذلك ليصب فى بنية الجملة وصياغتها ٠ ولنضرب بعض الامثلة : (وأول مشكل رئيسى ، يطرح من خلال هذا المنظار ، هو مشكل الادراك النشط لا « معيش الداخلى » ٠ ومن الضرورى ادماج « المعيش داخليا » فى وحدانية المعيش الخارجى الموضوعى) ٠٠ (ان الخطاطة لا تتحقق الا فى شكل متغيرة خاصة)٠

تتحول الترجمة ــ بذلك ــ الى عملية قسرية للنص واللغة العربية معا تمتد آثارها الى القراء ٠ وهى سمة تتخطى حدود هذه الترجمة ، لتشيع فى الغالبية العظمى من ترجمات الكتابات النظرية فى الادب التى ظهرت فى أوربا منذ الستينيات ، والتى أفاقت عليها ــ مؤخرا ــ دوائر المثقفين العرب ٠

ولكن الأمر يحتاج نوعا آخر من المعالجة ٠٠

مجلة الشعر : تأكيد لنقلة جديدة ، ولكن

أهمية العدد الجديد من مجلة «الشعر» ٠٠ لا تكمن فى أنه يضم ١٨ قصيدة ،

دفعة واحدة ، برغم جودة نسبة لا بأس بها من القصائد ، ولا فى أنه يضم حديثا مع الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى ، وملفا عن الشرقاوى ، برغم أهميتهما • فهذه المواد ــ جميعا ــ لا تخلو من مآخذ، بصورة أو بأخرى •

ولكن أهميته تكمن فى أنه يمثل ــ مع سابقه ــ نقلة جديدة ، احياء لمجلة ميتة ، كانت تصدر بشكل شبه سرى دون أى تماس مع شىء فى الحياة الثقافية المصرية • وقد أصبحت المجلة ــ فى صدورها الجديد ــ اضافة ايجابية ، فى مجال النشر الثقافى • فلها أن نثير بعض الخلافات ، ولنا أن نتحفظ على بعض ما ينشر فيها ، ولكن علينا أن نعتد ونحترم الجهد الذى وفر لها الصدور الجديد •• كاضافة حقيقية ، وهذا أضعف الايمان •

هكذا ، يضم العدد الجديد ١٨ قصيدة ، من أهمها قصائد لنزار قبانى والفيتورى ومحمد أبو دومة وعبدالمنعم رمضان ووليد منير وصلاح والى •

أما ملف الشرقاوى ، فيفتقر لأية معالجة نقدية لاعماله ، فيما اتسع لحديث عاطفى من ابنه حشد فيه كل المبالغات التى تليق برثاء الابن لابيه ولكنها لا تليق بالنشر فى مجلة جادة• ويتسم الحوار الاخير مع الشرقاوى الذى أجراه مصطفى عبد الغنى بدرجة واضحة من الابتسار • **ولعل الميزة الوحيدة لهذا الملف ((السريع)) أنه وفر للقراء نص قصيدة ((من أب مصرى ••)) التى تحتل مكانا تاريخيا فى حركة الشعر المصرى الجديد ، بعد نفاد طبعتها القديمة**

ومن أهم مواد العدد •• الحديث الذى أجراه ابراهيم داود مع الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى ، برغم أنف الاخطاء المطبعية الكثيرة • يلفت النظر فى حديث حجازى ، قوله ((أنا مع شعراء السبعينيات تماما ، فى سعيهم لتجاوز اللغة الشعرية التىكتبنا بها ، لا لان هذه اللغة أصبحت تقليدية كما يقال ، ولكن لان كل شاعر عليه أن يضيف ويتجاوز سواه وان لم يكن مضيفا أو متجاوزا ، عليه ألا يحاكى غيره •• وفكرة الخلقأساسا مرتبطة بمسالة الاضافة والتجاوز • ولن يكون هناك عمل فنى له قيمة ، الا اذا كان فيه شيئا (؟) من التجاوز والاضافة)) • أما ما يثير التساؤل ، فهو الهجوم الانفعالى الذى شنه حجازى على سعدى يوسف ، ردا على رأى لسعدى يتعلق بالبنية الايقاعية للشعر العربى التقليدى ، بما يصل الى مستوى (هذا الكلام لا يقوله رجل عاقل) (وهذا كلام سخيف لا معنى له) و (هذا نوع من الهجص) و (وهذا هجص وكلام فارغ) • ولا تعليق • ولكن ، خلال ذلك ، يرى حجازى أن ((القرآن الكريم هو قيمة شعرية عالية ولكنه غير موزون ، وقيمة ايقاعية عالية ولا ينتمى لاى بحر)) ولكنه فى السطر التالى ــ مباشرة ــ يحدد أن

« الوزن قيمة أساسية من قيم الشعر .. لأنه شرط أساسى لتحقيق اللغة الشعرية » • فهل تخلو هذه الاحكام من التناقض ؟

وفى باب «نافذة على الشعر الغربى» يكتب الدكتور ماهر شفيق فريد عن « ولت ويتمان » ، ويترجم مقتطفات من « أوراق العشب » ، بما لايتجاوز ما سبق نشره ـ بالعربية ـ عن الشاعر الأمريكى الكبير • ويكتب الدكتور جمال الدين سيد محمد عن « الشعر الاسلامى اليوغوسلامى » • ويرصد ابراهيم رجب ـ فى « نافذة على الشعر العربى » ـ بعض الملاحظات العروضية على الشعر الحديث •

وفى « **مكتبة الشعر** » ، يقدم الدكتور شاكر عبد الحميد قراءة لديوان « **العشش القديمة** » **للشاعر محمد كشيك** •

ويختتم العدد برسالة المربد • وكان الشاعر فتحى سعيد ـ رئيس التحرير ـ قد طالب فى افتتاحية العدد بتكوين « لجنة عليا تراجع أسماء قوائم الطائرين الى كل مؤتمر ومهرجان من الشعر بشتى الاساليب، والرافعين اسم مصر فوق قصائدهم الرديئة وتهافتهم الرخيص ، ومحاكمة كل من يسلك سوكا لا يليق بلقب الشاعر • وهو اقتراح سيفضى ـ بحكم العادة ، فيما لو تحقق ـ الى تشكيل هذه اللجنة من كبار الموظفين ، الذين سيرون أنهم الاحق بتمثيل الشعر المصرى فى الخارج • ومن يراجع قائمة الشعراء المصريين فى المربد ، لا بد أنه سيلاحظ ـ للمفارقة أن الاوصاف التى أطلقها فتحى سعيد على ممارسات بعض الشعراء ، تنطبق ـ تماما ـ على كبار موظفى الدولة الذين حضروا المهرجان • ولسنا بحاجة الى تحديد الاسماء ، وخاصة أننا لم ننس ـ بعد ـ كيفية تمثيل الشعر المصرى فى مهرجان الابداع العربى فى القاهرة ، منذ سنوات ، ولا فى ندوات معرض القاهرة الدولى للكتاب ، فى العام الماضى • وهو التمثيل الذى حدده كبار موظفى الدولة •

• يبقى أن العدد يفتقر ـ بصورة واضحة ـ الى الدراسة التى تعالج القضايا الحية فى الواقع الشعرى المصرى والعربى •

على أن العدد يمثل مع سابقه محاولة جادة لاعادة الاعتبار للشعر ، تستحق الدعم ، لا التحريض عليها ، أو مواجهتها بالقذائف الطائشة •

تراث الصابئة فى طبعة جديدة

الطبعة الثانية من كتاب « **الصابئة المندائيون** » •• صدرت مؤخرا فى بغداد ، بعد ثمانية عشر عاما من صدور الطبعة الاولى •

أهمية الكتاب تكمن فى أنه أوفى ما صدر ـ حتى الان ـ فى تقديم الحقائق المتعلقة بالصابئين ودينهم ،

والوصف الدقيق لطقوس الطائفة وشعائرها وممارساتها الدينية •

والكتاب من تأليف المستشرقة البريطانية « ليدى دراور » ، التى قضت أربعة عشر عاما بين الصابئة فى العراق وايران ، فى دراسة ومشاهدة وحتى ممارسة بعض المراسم لاتقانها وتسجيلها تسجيلا دقيقا . أما المترجمان — نعيم بدوى وغضبان رومى — فمن أبناء صابئة العراق •

ولفظ « الصابئة » مأخوذ من كلمة « صبا » الآرامية ، التى تعنى الاغتسال بالماء والمعمودية ، وليس من كلمة « صبا » العربية ، التى تعنى خروج الفرد من دين آبائه الى دين آخر • أما « المندائيون » فهى اشارة الى الصابئة الاصليين الذين ورد ذكرهم فى القرآن • وهم يختلفون عن « صابئة حران » الذين يقدسون الكواكب والنجوم •

ويؤكد الكتاب على أن الدين الصابئى دين توحيدى ، يؤمن أتباعه بالله واحد انبعث من ذاته ، وبآخرة فيها ثواب وعقاب • والجسم فان ، ولكن النفس خالدة ، وهى جزء من روح عليا ، تعود بعد الممات فتلتحق بالملكوت الأعلى الذى هبطت منه فى الأصل • الطقس المركزى فى الدين الصابئى هو التعميد فى الماء الجارى • ويقوم لديهم مقام الاعتراف وطلب الغفران لمواجهة الحياة مواجهة جديدة نقية خالصة لوجه الله ، كما أنه أيضا علامة اعتناق الفرد للدين الصابئى • ولدى الصابئة كتب عديدة ، الا أن كتابهم الرئيسى هو (السيدرا) و (كنزه ربه) أى الكنز العظيم • وقد تمتع الصابئة — تحت الحكم الاسلامى — بما تمتع به أهل الذمة ، وأخذت منهم الجزية باعتبارهم أصحاب كتاب •

ويقع الكتاب فى ٤٠٠ صفحة (١٤ فصلا) تنتهى بالألفباء الصابئية ، ومجموعة من الملاحق تسجل بعض الطقوس اليومية باللغة المندائية ومعناها التقريبى باللغة العربية •

« دورا » تكتب عن فتاة مسكونة بالتاريخ

مارجريت دورا ، الروائية الفرنسية الشهيرة الحائزة على جائزة جونكور الأدبية عن روايتها (العاشق) •• صدرت لها — الشهر الماضى — رواية جديدة تحمل عنوان (**اميلى آل**) ، عن دار (**مينوى**) الباريسية • وتعليقا على الرواية الجديدة ، تقول (دورا) : فى رواياتى السابقة لم يكن هناك أشخاص ينظرون الى التاريخ ويشهدون عليه • أما فى (اميلى آل) ، فثمة امرأة — لفرط امتلائها بمشاهدات التاريخ — تسعى لتاليف كتاب تؤرخ فيه للتاريخ ، دون أن تعرف أبدا من أين وكيف ومتى تبدأ الكتابة • وأمام عجزها لا يبقى ثمة فارق كبير بين تلك

المرأة الممتلئة وتلك الفارغة التى تقتل أيامها فى الحانة ، مخمورة وعيناها مشدودتان الى الأرض ، لا ترى غير البلاط القذر ، ولا تشهد على غير الفراغ واللا شىء ٠

وتقول دورا : كثيراً ما تنتابنى – منذ انتهائى من هذه الرواية – فكرة أننى لست مؤلفتها ، وانما مرت فقط عبرى ، من خلالى ، وأنا نائمة أو ساهمة ٠ وفى أفضل الحالات ، أشعر أننى كنت الشاهدة على كتابتها ، لا أكثر ٠

وتصف (دورا) بطلة الرواية بأنها فتاة مسكونة بالتاريخ ، آتية من زمان آخر غير زماننا ، من زمان ما قبل التاريخ ٠ وهنا أهمية العمل فى نظرى ٠ فهو اصطياد لكنوز ما قبل التاريخ ٠ وفى ذلك ، تكمن – فى نظرى – ذروة وظيفة الفعل الأدبى والروائى ، بصورة خاصة ٠

((اليك ٠٠ أيها الوطن) سعيد العويناتى

صباحا ،
وعند العشية
تلاثيه مبعدا
فى عويناته حفنة من حكايا الطفولة
وجرح ينز
ووجه كورد الصباح المقيد .

فى الثانى عشر من الشهر الماضى ، مرت الذكرى الحادية عشر لاستشهاد الشاعر والصحفى البحرينى سعيد العويناتى ، تحت وطأة التعذيب عام ١٩٧٦ ٠

وقد صدرت – مؤخرا – الطبعة الثانية لديوانه الشعرى (**اليك أيها الوطن ، اليك أيتها الحبيبة**) فى ١١١ صفحة ، عن الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، بتقديم الشاعر الكبير **سعدى يوسف** ٠

يكتب سعدى فى تقديمه : ((فى أواسط السبعينات ، وببغداد ، عرفته ٠ أيامها ، كنت فى (المركز الفلوكورى) ، بعيدا عن الضجيج ، منصرفا عنه الى ضجيج خفى فى الروح ربما كان أعلى صوتا ٠ أتذكر أن سعيدا نشر آنذاك قصيدة فى صحيفتنا اليومية ، وكان للقصيدة مفاجأتها لدى ، أنا الذى أعرف من أهل الشعر فى البحرين أسماء محدودة ، عزيزة ، ليس بينها اسم سعيد العويناتى ٠

أسررت لصديق رغبتى فى التقاء الشاعر الشاب • ولم تمر أيام عديدة ، حتى التقيته ، حيث كنت أعمل • كان ذا صوت واضح خفيض ، وعينين مستقرتين ، وتواضع مكتمل •••

وكنت أعجب لهدوئه واستقراره وثقته ، فى وقت لم تكن فيه الأيام ، هناك ، مدعاة هدوء واستقرار وثقة •

قال لى يومها أنه سيذهب الى أوربا ، أوربا الاشتراكية فى الغالب ، ليتابع دراسته • وكان النبأ مفرحا •

ثم جاءنى يوما ، مودعا •

الى أين ؟ للدراسة ؟ قال : نعم ، لكنى سأزور البحرين زورة قصيرة ، أرى فيها الأهل والأصدقاء ، وبعدها أذهب الى حيث أستكمل دراستى • سألته ان كان مطمئنا الى رحلته • قال أنه لن يطيل المكث فى البحرين • هناك كان الوداع • سعيد العويناتى أطال المكث فى وطنه • سعيد العويناتى قتل فى ١٩٧٦/١٢/١٢ • سعيد العويناتى تهشم رأسه تعذيبا •

عناوين

* **أدونيس** •• صدر له مؤخرا ــ عن دار توبقال المغربية ــ أحدث أعماله الشعرية : **شهوة تتقدم فى خرائط المادة** • والعمل الجديد يتضمن قصيدتين مطولتين : شهوة تتقدم والمهد • وهى المرة الأولى التى ينشر فيها أدونيس شعره فى المغرب •

* مع معرض القاهرة الدولى للكتاب ، صدر للكاتب بدر الديب عملان جديدان : ((**تلال من غروب**)) •• مقطوعات فى الحب والسياسة والدين ، عن مؤسسة روز اليوسف ، و ((**حرف الحاء**)) •• نصوص ابداعية كتبت عامى ١٩٤٧ و ١٩٤٨ ، عن دار المستقبل العربى • وفى مارس القادم ، تصدر مختارات فصول ((**السين والطلسم**)) •• مجموعة نصوص ابداعية تنطوى على ملمح قصصى •

* ((**ندماء المرفأ •• ندماء الريح**)) •• أحدث أعمال الأديب البحرينى أمين صالح ، صدر مؤخرا بالمنامة •• والعمل تجربة فى الكتابة الجديدة ، التى تستفيد من امكانيات الشعر والقصة معا ، لتقدم نصا ابداعيا يخرج عن حدود التصنيف التقليدى • ويضم العمل خمسة نصوص • سبق أن صدر لأمين صالح خمسة أعمال بين بيروت والبحرين • وتصدر له ــ قريبا ــ مجموعة قصصية بعنوان ((**العناصر**)) ، وترجمة لكتاب فى السينما بعنوان ((**السينما التدميرية**)) •

* **الحرب والسلام** ــ رائعة تولستوى الشهيرة ــ صدر فى القاهرة الجزء الأول من ترجمتها العربية ، عن مطبوعات (كتابى) ، دون اعلان اسم المترجم •

يشير (حلمى مراد) ـ صاحب مطبوعات كتابى الى أن هذا الجزء هو الأول من (أول ترجمة « مصرية » كاملة أمينة) للحرب والسلام .

* **ثلثا قرن من الزمان : مذكرات عبد الله عنان** ، صدرت عن كتاب الهلال ، الشهر الماضى ، استكمالا للدور الذى تقوم به دار الهلال فى نشر مذكرات أعلام الفكر والثقافة فيما قبل الثورة : **هدى شعراوى ولطفى السيد ومحمد عبده** .. تغطى مذكرات عبد الله عنان الفترة من ١٩٠٨ الى ١٩٧٩ . وقد انتهى من كتابتها عام ١٩٧٩ .

* **مواويل النيل المهاجر** ، الديوان العاشر للشاعر **حسن فتح الباب** ، صدر ـ مؤخرا ـ عن دار الثقافة الجديدة بالقاهرة . يضم الديوان ـ الذى كتب مقدمته الدكتور محمد حافظ دياب ـ عشرين قصيدة كتبت غالبيتها خلال وجود الشاعر فى الجزائر . كان الديوان الأول للشاعر **(من وحى بور سعيد)** قد صدر بالقاهرة عام ١٩٥٧

* **خيط أريان** ، أول عمل روائى للاديب التونسى **محمد رضا الكافى** ، صدر عن دار النورس التونسية التى تاسست حديثا . سبق أن صدر للكافى (ماريا الميتة ، شعر ١٩٨١) و (خريف ، قصص ١٩٨٤) و (نساء ، قصص ١٩٨٧) و (مرايا مهشمة ، شعر ١٩٨٧) .

* **بدر شاكر السياب : حياته وشعره ، لعيسى بلاطة** ، صدرت طبعته الرابعة فى بغداد ، عن دائرة الشؤون الثقافية . ويصفه الشاعر يوسف الخال فى مقدمته بأنه (سيرة حياة لا دراسة نقد وتقييم . وهى فى ذلك لا يفصلها عن بلوغ الكمال الا حدود الكمال) .

* **مداخل الى علم الجمال الأدبى** ، للدكتور **عبد المنعم تليمة** ، صدرت له طبعة جديدة عن دار (عيون) المغربية . وكانت طبعته الأولى قد صدرت بالقاهرة منذ عدة سنوات . كما صدرت له طبعة بيروتية عن دار العودة . وهو من الاجتهادات العربية الملحوظة فى مجال علم الجمال الأدبى .

* **لا مبررات الوجود** ، للشاعر السيريالى المصرى **جورج حنين** ، صدرت ترجمته العربية ـ مؤخرا ـ بالقاهرة ، عن سلسلة **(أصوات)** التى تبدأ به رحلة اصدارات جديدة . ترجم الديوان عن الفرنسية **أنور كامل وبشير السباعى** .

* **رياح الواقع** ، أحدث دواوين الشاعر السعودى على الدمينى . يضم الديوان قصيدة « الخبت » ، وتجربة شعرية متعددة المستويات والأصوات تحمل اسم **« أناشيد على باب السيدة العظيمة »** . يعتبر على الدمينى من أهم الأصوات الجديدة فى الشعر السعودى .

تجربة

رسالة فى النظر

عبده جبير

الكلمة التى ألقاها القاص عبده جبير فى ندوة « الرواية العربية » التى نظمها اتحاد كتاب المغرب فى الرباط فى اواخر اكتوبر سنة ١٩٨٧ م ٠

ليس هناك جديد فى الحياة الشخصية لأى منا ، مهما كانت المتاعب أو تفاصيل الحكايا ، وقصصها الغريبة ، سوى كيفية الاستفادة بها فى العمل الابداعى ٠

وبالنسبة لى ، اذا كان هذا يعنى أحدا على الاطلاق ، قد أقصد بتسجيل بعض اللفتات هنا تبيان ما يظهر ويبدو مشاكل مركبة فى عملى الروائى ، واجابة على سؤال البداية ، وتفسيرا ، ربما ، للخطوط العامة التى تحكم نظرتى للفن الروائى ، والتى على أساسها أعيش تجربتها التى أصطلى بنارها ، دون مقابل تقريبا من ورق البنكنوت ، وان كنت أستمد منها معنى حياتى ٠

نعم ، لقد بدأت رساما ، لكننى ، وقد يكون هذا غريبا ، لم أستعمل قط ، أيا من أدوات الرسام المعروفة ــ الفرشاة والسكين والقلم ــ بل غمست بأصابعى فى زيت الالوان ، وأخذت أتحسس بها السطح حتى يتلون ، ولم أقتنع قط بأية نصيحة لأعدل من وضعى حتى ، كما يقال ، أشق طريقى فى عالم الرسم بنجاح ، وركبت رأسى

وكانت النتيجة أنني فشلت فشلا ذريعا فى الاستمرار ، ولا أذكر الان اللحظة التى توقفت فيها عن الرسم ، ولكن الحماقة أخذتنى الى أن أكتب روايات خيالية خائبة سرعان ما ألقيت بها الى النيران ، حتى كانت العمادة .

لست أسرد قصة حياة شخصية ، بقدر ما أتحسس طريقى بين ركام الأفكار والخيالات والاحاسيس الغامضة ، لأسجل كلاما عن طريقة للنظر الى الأشياء ، والطبيعة ، والبشر ، قد تساعد (قد) على توضيح بعض الامور (الغامضة) التى شكا منها أولئك الذين أوقعهم الحظ العاثر فى التعامل مع كتبى .

ولا ينخدعن أحد « بتنظيم النص » الذى سأقدمه حالا ، وليتجاهل القارىء الأرقام والعلامات ، فما هى الا حيلة للتغلب على تشتت « الكلام » وعدم الانتظام فى نظرية ، ربما ، لان الواحد لا يرى أن هناك نظرية كاملة شاملة قاطعة ناهية فى الفن ، وما هى الا خبرات قد يحسن بعضنا صياغتها ، لدربة ، فى جمل تحمل شبهة المقولة ، أو القول ، أو القوانين الجزئية المستخلصة من معاناة التجربة ، والاصطلاء بنار الحال .

(١)

النملة نملة ولا يمكن أن تكون غير ذلك ، وكذلك الجبل والروح ، لكل حياته ، وغوامضه وتجلياته ، أفعاله وردود أفعاله ، وطريقة النظر الى أى شىء ، ومن اللحظة الاولى ، هى التى تحكم صياغته على هذا النحو أو ذاك .

ولحظة التوفيق الحقيقية تاتى مع اقتناص الزاوية الحية لبدء العمل ، فى اللحظة الساخنة ، حيث تكون والحال معا ، فى بؤرة واحدة ، قادرين على الاندفاع للوجود ، عندئذ يحدث النغم ، ثم أن كل شىء يتم بتوافق ، وتتدفق اللغة الصحيحة ، المجردة من الحواشى الغائبة ، مع الايقاع الحسن ، مع التعبير الكامل ، مع الاستجابة « للشىء نفسه » دون نوازع مفروضة ، فيولد المولود حيا معافى ، وتتفتح أطرافه ، ويحدث الصفاء ، وتجد نفسك فى لحظة من لحظات الربيع الاخضر : الحياة التى نحسها أكثر مما نعيشها ، نحياها ، وان كانت بعيدة المنال عن اليد .

(٢)

لقـد جاءتنى البشارة ذات صباح باكر ، بعـد أن تصفحت صحف الصباح المكئبة ، وتمشيت فى الشوارع المكتظة بالوجوه المتعبة والأجساد الهزيلة والانفعـال المر ، ونظرت الاسواق وجلست على المقهى لارتاح ، ثم قضيت ظهيرة يومى فى حديقـة الحيوان ، ومشيت فى المساء الى « السيرك القومى » وهنـاك كان رجل الأكـروبات ، الرجل الكاوتشوك ، وآكل النـار ، واللاعب مع الاسد والنمر والثعبان والعـارية (لا ، انهـا تلبس ورقـة توت لتغطى بشاعتها) المـاشية على الحبل ، فرأيت الناس فى المدينة ، وهتفت لنفسى ، وأنا أشـد الغطـاء السكران على جسدى المتعب : أبشر أيهـا الروائى ، هذا البلد لا يصلح للحيـاة ، لكنه غنى بالمـادة لعملك .

وأعتقـد أن هذا ينطبق على كل ولايات العرب « فابشروا أيهـا الأسطوات : الرواية ديوان العرب الجـديد .

(٣)

اذا كان المقيـاس الاول الحـاكم فى هذا العـالم الذى يرتدى رداء الاستهلاك القميىء هو « الشـكل المجرد » فاننى أقـول لكم ، وأعترف ، بأننى تعس للغـاية ، غير محظوظ بالمرة ، لاننى ولـدت فى عالم قبيح الى أقصى مراحل القبح .

لكننى لا أرى العـالم على هذا النحو ، فهناك تجربة الروح فى العـالم ، هناك جوهر الاشياء المعبر عنهـا بالمظهر ، بما نحسه ونراه ، وأعتقـد أن التجربة الروحيـة التى عاشها الفتى العربى ، بكـل ما فيهـا من يأس ومرارة ، ومن حرمان عميق للحرية ، ومن قهـــر للجسـد ، والاندفاع الى الطرق « الخاطئة » قصدا للارتواء ، ثـم الوقوع على الكلمة ، والايمان بأنها فى البدء كانت وتكون فى النهاية ، الكـاتب ابن عصرنا ، ابن هذه التجربة الروحية ، محظوظ الى أقصى درجة ، فأين ذلك الكـاتب الذى عاش عصرا كله بشاعة .

عليك دين كبير يجب أن تسدده قبل فوات الوقت .

(٤)

ما الذى عنته الكتـابة للبشر طوال العصور ، ذلك الانســـان البدائى الذى كدنـا ننساه وخط على صخور الكهف أولى محـاولات الرسم ، هل يمكننــا أن نتساءل عن هدفه المباشر ؟

خلال تقلب الانسـان من طور الى طور ، شـذب الانسـان أدواته ، وأضاف معـانى جديدة ، لكن كان الاساس دوما : الحـاجة التى تسرى فى الداخل الى التواصل ، الى « تنفيذ » رغبته الكـامنة فى استخراج قـدراته وامكانات تفوقه كخـالق يأتى بما لم يأت به أحـد ، فى اتيـان ايقـاع جديد من موسيقى الحيـاة ، هل هى الاصل فى النغم المركب الضارب فى أعماق الذات حالة تواصلها مع ما حدث عبر الازمنة ؟ ماذا تعنى الكتـابة ليس سؤالا سهلا ، ولا يمكن أن تكون اجـابته هكذا بالمجـان ، فهل نعيش حقـا لحظـة الـدفء الانسانى ونحن نتواصل ؟

الفن حاجة اذن ــ هذه واقعـة ــ مهما أراد سماسرة البورصـة أن يشغلونا عنهـا ، بلعبهم البلاستيكية المفضوحة .

(٥)

أود أن أعبر لكم ، وربما كنتم الجمع الوحيـد الذى أستطيع أن أعبر أمامه عن مكنونات نفسى دون خجل أو مداراة ، عن احتقارى الابدى للرواية المفصلة ، رواية « التنزيبة » الذين يفصلون كل عمل على جسد كل مناسبة ، حتى لو كانت حربا نبيلة ، لانهـم بذلك يجردون هذا الفـن ــ الاكثر نبـلا ــ من روحه ، ويصيبون أرواحنا بالعطب ، هؤلاء الموظفـون المنتظمون فى التلفيق هم مشعلو البخـور ، كذابو الزفـة ، المواشط ، النتافون ، ماسحو الجوخ ، لكل سـلطة ومتسلط ، وهم الذين يصطنعون أشياء يسمونها روايات ، وتساعدهم كتائب النقـدة الأفاقين ، يرفعون الرايات باسمهم ، ويضمنون لهم النتـائج ، وها نحن نراهم كل صباح فى الصحف ، يضعون أيديهم تحت ذقونهم وهم ينظرون الى اللا شىء .

(٦)

مصيبة المصائب أننـا نعيش عصر الوسـائل التى يحـكمها الطغـاة ، والجهلة ، وفاسدو الاذواق ، الصغار جدا ، (فى الصحيفـة والتلفـاز ودور الخيـالة) وأنت لكى توجـد بين أيدى الناس لا بد أن تمر وتتعمد من هذه الأجهزة .

لكن ما رأيكم فى ذلك الذى لا يجـد أى متعـة فى أن يتفرج عليه النـاس فى فقرة تالية للمسلسل التلفزيونى الردىء ، والمغنية الملطخة بالالوان الفجة ، وقـائل الزور ، وملفق الاحكام الاسـلامية ، من أراد أن يكون التواصل « رقيـا » الى المرامى العليـا ، دعوة

للحظـة الميـلاد الجـديد ، عنـدما تتعمد الوسائل بماء الحقيقة ، يوم يركض الجبنـاء كالفئران أمام الزحف العظيم ٠

(٧)

تعس ذلك الموهوب الذى يضع نفسه فى تجربة أحادية الجانب، تستهويه لعبـة ، أو يقبع على ذاته ، أو يأسره الاعجاب الاول الذى لاقاه عمله من القـارئين أو الكـاتبين ، فيتمادى فى التجربة المكرورة الواحـدة يعيـد فيهـا ويزيـد اذا كان ضعيف النفس قوى الحب للاشتهار الفـارغ ، فتأكله التجـربة ، أو يقف عنـد حـد ذاتـه فيتوقف ٠

أصارحكم القـول : لقـد رأيت بعضـا من أفضل أبناء جيلى يغرقـون فى حبـائل التجربتين ، فقلت : يا ولد انفد بجلـدك ، لا تفعـل هذا الفعـل ، ولا ذاك ، وتسلح بخبث الذئب ، ومكـر الثعلب ، واقفـز من الوقـوف فى بؤرة التجـربة ، وجـدد ذاتك ونفسـك ، و لاتهتم بارهاب الكـاتبين ، فهـم فى فراغ وجـانب ، والحقيقـة مع الفن عطـاء ، وخروج من تجربة الى أخـرى ، ومن شكل لشكل ، واذا لم تعط التجربة وليدها منهـا ، فاقـذف بها من حـالق ، وتناولها مرة أخرى بعـد حمام فى المحيط العميق ، وأخـرج للشمس ولا تفعل الفعل مرتين أبدا ، وحطم ، وكسر ، واعمل من الركـام بنـاء آخر ، هو منه ، لكنه ، بعـد أن يقف ، يصبح غيره ، وتوخ طريق الذى مات وفرشاته بين أسنانه ، ولا تستهوك الحواشى والثرثرات ، فالأسطى المـاهر من امتلك القـدرة على النفى ، المبقى على الجوهر والاصل ، المـاشى مع اللب والجذع ، تارك العشب الجاف يتطـاير مع الريح ٠

(٨)

ما الذى يدفع البعض الى الخطأ ، ليجعل منـا نحن أفراد الكتاب، طابورا يسميه ((**الأدباء الشباب**)) أو هكذا يتمادى : جيل الستينيات ؟ هل هنـاك حقـا ، ضمن طابور طويل يقف من أراد أصلا أن يخرج ، أن يعرج على الفيـافى ، ويركب الصعب ، يقفز بين السدود ويتخطى الحدود ويبشر ، هو الذى حالة أن يجلس للعمل لا أحـد معه ، وحده يعـانى النـار ، ويقـاوم هروب المنظر ٠

نعم اننـا نكـون أسـعد حالا لو امتلأ العـالم بالمبدعين ، هناك لفحـة من الدفء تصيبك قطعـا وأنت تعيش فى عصر من رأى ، لكن هذا نظـر آخر ٠

❊ ❊

قال صاحبى ضاحكا أثنـاء « موجة » أدبية : ألق بحجر فالغـالب أنه سيسقط على رأس كاذب قصـة .

فهل من منقـذ لنـا من تصانيف عتب السـردين ، وطـوابير الجمعيـات التعاونية .

**

صديقى (ص.م) تجاوز الخامسة والخمسين ومازالوا يطلقون عليه « **الأديب الشاب** » .

أليس هذا سجنا أراده لنـا المغرضون ؟

لست أديبا شابا ومن يصفنى بذلك سأطلق عليه النار .

(٩)

سقط البعض فى رغبة أن يكون شخصية عامة ، لم يدرك الخطر ، فالفنـان شخصية خاصة جدا ، وحينما يتحول الى « عامة » فان أمره قـد انتهى ، لأنه أصبح مبـاحا .

(١٠)

الكلمة فى أزمة بالفعل ، لان الخطر يحدق بها من كل جانب .
وأقـول لكم أننى بحكم موقعى فى جوف عاصمة صناعة الاعمـال المنظورة ، فى وطننـا العربى ، حيث تقذف استديوهاتنا خارجهـا آلاف الساعات المسجلة (على أشرطة الفيديو والسينما التجارية) حاملة الخطر يتلاحق بلا هوادة ، على أيدى المنتجين الأفاقين ، الذين هـم وحـدهم قـد اتحـدوا فى وطننـا كله ، وشكلوا كتيبة الوحـدة العربية الشرسة ، مجموعة وخليط ، خليجيون استطاعوا جمع المـال الحرام من السمسرة . والاتاوة ودم الشعوب ومن رشاوى الاجهزة الحكومية النفطية وغير النفطية ، وتجـار الرقيق الابيض ، ولبنانيون وشوام من تجـار الحشيش والسلاح ، ومصريون من تجـار السوق السوداء يضمون بشمول عجيب أنواعا لا حصر لهـا من تجار الحشيش والعملة والمساكن والمقـاولين وتجـار المـاشية والـرقيق الابيض والـدعارة

السافرة ، والرقص الشرقى الرخيص والقوادين العـاملين فى دعـــارة الوجه والظهر ، والجزارين وتجار « السـقط » القـادمين من المدبح ، وشارع الهرم ، كل هؤلاء يشـكلون كتيبة الخطر الاكبر على مجتمعنا العـربى كله ، أقول لكم انهم يعملون بـلا هوادة ويلفقون الاعمـال التى تشكل سدا منيعـا أمام الكلمة ، على كل المستويات ، وضدنا نحن الذين يجب أن نستيقظ وأن نعى ما يفعلون بجدية فائقـــة ٠ **صدقونى اننى أرى الخطر كل يوم ، حتى فى العطلات الرسمية ، يأتى من الشقق المفروشة وأجنحـة الأوتيلات الضخمة التى يدبرون فيهـا جرائمهم فى ليل يضج بالصـخب ، وهم يتحـركون ونحن نيـام ٠ فاستيقظوا ٠**

(١١)

سادتى ، لم أكتب بعـد ، وما هى الا بضع تجارب فى طريق ، نعم ، أعرف أنه محفوف بالمخاطر ، بالحفر والشباك ، بطرزان نفسه، بآل كابونى وبيجن وشامير ، بالسجون والجوع ، بقتـل الاعصاب وتدمير الزمن ، بالمحـاولات المستميتة لسلبنا رأوحنـا من عقـالها ، ألست مهددا أيها العربى البائس حتى أن تنسى قضية وجودك ؟

أعرف أن الموت هناك دائما ، لكننى أعاهـدكم على أن أدافع **عن ركنى الصغير الذى انتزعته من أنياب التنين لأجلس فيه كل صباح لأعمل فى رواية جديدة ٠**

* *

رقم الايداع ٦١٧١ / ١٩٨٣

شركة الأمل
للطباعة والنشر والتوزيع
(موافيتلى سابقاً)
١٩ سعد محمد سيافت - عابدين
تليفون ٩٦-٤٠-٣٩

شركة مصر للألومنيوم

aluminium company of egypt

إدارة البيع: ٥٠ ش عبد الخالق ثروت / القاهرة / ت: ٩٢٤٧١٠ / ٩٢٤٧٨٧ / ٩٢٢٣٨٤ / ٩٢٢٢٩

تلكس: ٩٢١١٩ / ٩٤١٣١ إجيتال يو ن

برقيا: إجيبتالوم / القاهرة



في بداية عام ١٩٦٠ بدأت مصر مشروع السد العالي العملاق ليزود مصر بعشرة ملايين كيلووات ساعة كهرباء سنويا. ولقد كان طبيعيا أن يتم التخطيط لاستخدام هذه الكمية الضخمة من الطاقة أفضل استخدام وبالتالي برزت صناعة الألومنيوم في الصدارة لكونها تعتمد اعتمادا أساسيا على الطاقة حيث تستهلك هذه الصناعة حاليا حوالي ٣٢٠ ميجاوات في حين أن المتعاقد عليه مع وزارة الكهرباء ٤٠٠ ميجاوات، وقد بنيت عشرة خطوط للخلايا خلال الفترة من ١٩٧١ حتى ١٩٨٤ طول كل منها ٧٥٠ مترا، وبكل خط ٤٦ خلية حيث تنتج الواحدة منها حوالي طن ألومنيوم يوميا.

لماذا نجع حمادي؟

عند اختيار نجع حمادي كموقع لمصنع الألومنيوم المصري أخذت عدة عوامل في الاعتبار أهمها:-

- قرب الموقع من السد العالي ومن محطة الكهرباء الفرعية بنجع حمادي حيث يبعد المصنع بمقدار ٣٢٦ كيلومترا عن أسوان.
- وجود ميناء سفاجا على بعد ٣٢٠ كيلومترا من الموقع لاستقبال الخامات وتصدير المنتجات.
- توافر العمالة الماهرة والنصف ماهرة بالمنطقة، هذا بالإضافة إلى الاعتبارات الاجتماعية التي أخذت في الحسبان وهي عمار وترفيع مستوى المعيشة لهذا الجزء من صعيد مصر.
- ومن ثم فقد تم اختيار نجع حمادي في عام ١٩٧٢ كموقع للمصنع وتم إنشاء الخطين الأولين للإنتاج في أكتوبر عام ١٩٧٥.



نبذة عن الشركة

تبلغ الطاقة الإنتاجية للمصنع ١٦٦٠٠٠ طن سنويا قيمتها البيعية حوالي ٢٠٠ مليون جنيه مصري في المتوسط.

كما يبلغ عدد العاملين بالمصنع عشرة آلاف عامل تقريبا يعملون في إنتاج الألومنيوم وتوفير كافة احتياجات المصنع والعاملين به من خدمات.

ويشمل المصنع بخلاف خطوط الإنتاج والمعامل مصنع عجينة الأقطاب، ووحدة التحميص ومصنع توليد الكربولين ومصنع التجهيزات الميكانيكية، وإدارة النقل التي تتولى نقل الألومينا من ميناء سفاجا على البحر الأحمر إلى المصانع بالإضافة إلى نقل المعدات والخامات والعمال وأخيرا مركز التدريب الذي يتولى تدريب ٢٥٠ طالب سنويا.



إجمالي الإنتاج: ١٦٦٠٠٠ طن سنويا

أشكال الإنتاج:

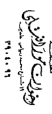
- قوالب ألومنيوم نقاوة ٩٩,٧ على الأقل بطاقة تصل إلى ٧٠٠٠٠ طن سنويا
- بلنشات ألومنيوم أقطار ٦ - ١٠ بوصة بطاقة تصل إلى ٥٠٠٠٠ طن سنويا
- بلاطات ألومنيوم للدرفلة بطاقة تصل إلى ٦٠٠٠٠ طن سنويا
- سلك ألومنيوم ٩,٥، ١١، ١٢، ١٥ مم بطاقة تصل إلى ٣٠٠٠٠ طن سنويا
- سبائك ألومنيوم بطاقة تصل إلى ١٥٠٠٠ طن سنويا

ويتم تسويق الإنتاج طبقا للمعدلات التالية:

- السوق المحلي ٤٠ ٪ تقريبا
- التصدير ٦٠ ٪ تقريبا

تستهلك صناعات الألومنيوم بمصر حاليا الكميات التالية من إنتاج شركة مصر للألومنيوم:

- صناعة الكابلات ١٧٠٠٠ طن
- صناعة الأبواب والشبابيك ١٥٠٠٠ طن
- صناعة الأدوات المنزلية ٣٠٠٠٠ طن
- صناعة قطع غيار السيارات والمعدات ٢٠٠٠ طن



مطبعة



عام على رحيل حسين مروة : شجاعة العقل وتعميق الواقعية الجديدة

حصار البطل وإنحسار الثورة فى الرواية العربية

أحمد قدرى بين الفساد الحكومى والتملق الإعلامى



الفن ضد القهر
(حلمى التونى)

في هذا العدد

* من كتاب هذا العدد *

د. غالى شكرى كاتب وناقد تقدمى ، قدم العديد من الدراسات ، من اهمها « النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث» ، « الثورة المضادة فى مصر » ، « سوسيولوجيا النقد العربى » ، « شعرنا الحديث الى أين » . كاتب فى الاهرام حاليا .

د. امينة رشيد أستاذ الادب المقارن بقسم الفرنسى بجامعة القاهرة ، لها العديد من الدراسات النقدية والمقارنة . لها تحت الطبع دراسة مقارنة حول روايات « الأرض » فى الادب الغربى والعربى .

أحمد مطر ، شاعر عراقى يقيم فى لندن منذ سنوات ، يكتب الشكلين العمودى والحر .

ممدوح عدوان ، شاعر ومسرحى سورى ، من أهم أعماله مسرحية « محاكمة الرجل الذى لم يحارب » .

نعمات البحيرى ، قصاصة مصرية ، صدر لها عن الهيئة المصرية العامة للكتاب مجموعة « نصف امرأة »

يوسف أبو رية ، قصاص مصرى ، صدرت له مجموعتان الضحى العالى ، وعكس الريح .



بورترية للفنان حسين فؤاد

أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

٣٧

السنة الخامسة - مارس / ابريل ١٩٨٨

المراسلات : مجلة أدب ونقد - ٢٣ ش عبد الخالق ثروت - القاهرة - مصر .

الاشتراكات : (لمدة عام) : (داخل مصر) ١٢ جنيها - (البلاد العربية) : ٥٠ دولار - (أوروبا وامريكا) : ١٠٠ دولار او مايعادلها

افتتاحية

تزييف الوعى:

تنويعات على اللحن الرئيسى

فريدة النقاش

لقيت دعوة الاهالى وأدب ونقد للعمل الجماعى بين المثقفين استجابة واسعة فى أوساطهم ، اذ تبينوا أنه بالرغم من وجود هذا الكم الهائل من المنظمات بدءا من اتحاد الكتاب الحكومى ، وانتهاء بمؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم الذى دعت اليه الثقافة الجماهيرية ويوشك على عقد دورته الرابعة فى مدينة دمياط ، فان الكتاب الديموقراطيين والطليعيين ممزقون متناثرون عاجزون عن انجاز مهمة التطوير المشترك لافكارهم وفعالياتهم وتوجهاتهم العامة ازاء ما يحدث فى وطنهم وعلى امتداد الساحة القومية والعالمية . ويتبدى هذا العجز أوضح ما يكون حين تزداد كثافة الموجة الظلامية ويتصاعد عنفها ، بل وينتظم عملها فى كل الأطر الجماعية المتاحة والمبتكرة لتلعب دورها الكبير على صعيد الوعى الجماهيرى فى ارتباط وثيق بين عملها الجماعى المنظم الدءوب والعملية الشاملة التى تقوم فيها بدور العازف الاول فى لحن تزييف الوعى الجماهيرى بينما يقوم الحكم بكل أجهزته بدور العازف الثانى ... وهما ينسقان فيما بينهما فى تناغم مشهود يدعى فيه كل منهما براءة منفردة بل وعداء للآخر ، لكن الاذن المدربة مثلها مثل العين البصيرة سوف تدرك جيدا أن اللحنين الرئيسى والثانوى ينبع كل منهما من الآخر .

سوف ننشر هنا التعقيبين اللذين وصلا الينا دون أن نسجل مئات الاستفسارات الشفوية حول كيفية تطوير دعوتنا لاننا ننوى أن نفرد لذلك موضوعا خاصا فى القريب العاجل .

وحين نقلب فى عددنا هذا سوف نجد أن الهم الرئيسى الذى يدور حول وصف الواقع الاجتماعى الثقافى العربى الراهن وتحليله والاحتجاج

عليه والبحث عن دروب ومسالك مبتكرة لمواجهة قسوته غير المحتملة ، يقودنا مرة أخرى لادراك أهمية ما يدعو اليه الكثيرون من ضرورة البحث عن شكل تنظيمي لعملنا يجمع شملنا ويوحد طاقاتنا المهدرة ليكون صوتنا أعلى وفعاليتنا على الساحة أعمق أثرا •

تنهى الدكتورة أمينة رشيد مقالتها المكثفة عن حصار البطل وانحسار الثورة بهذا السؤال المركزي :

لكن هنا أيضا حصار : فمن يقرأ اليوم ؟ وماذا يقرأ ؟

وهو السؤال الذى يفتح الباب واسعا أمامنا للتعرف على ذلك النوع الجديد من الحصار الذى يلف الجماهير على مستويين جديدين لا ينفصلان بل ان كلا منهما هو الوجه الثاني للآخر :

١ ـ التدفق الاعلامي الغزير لنفايات الثقافة الرأسمالية على شكل مسلسلات تليفزيونية أو أفلام سينمائية تغرق الاسواق والبيوت ، ويصبح الاعلان عن البضائع سمة لصيقة بهما معا حيث تتجلى التبعية الثقافية فى أحد أشكالها الاكثر فجاجة وتحت مسمى الثقافة الجماهيرية •

٢ ـ تدفق مطبوعات الكتب الدينية الرجعية ذات الاسعار المنخفضه والتى تتفنن فى وصف عذاب الاخرة أو مباهج الجنان فيها والتى سيحظى بها هؤلاء الذين لا تتصل تقواهم من قريب أو بعيد بمعارك الدنيا ، وهى تلقى رواجا هائلا بين طلاب المدارس والجامعات ومتوسطى الثقافة أو أشباه الأميين ، وربات البيوت •

ويقدم د• غالى شكرى احصائية تقول انه فى أحد معارض الكتب بلغت نسبة المبيع أحيانا مائة فى المائة .. وكان ذلك بالنسبة للكتب الدينية والتيارات الفكرية الدينية المعاصرة ، وهو ما يعبر عن قلق يطرح على أصحابه أسئلة يبحثون عن اجابات لها فى الدين •

ان المخاطر التى تنطوى عليها هذه الظواهر ، التى هى سبب ونتيجة معا لتدنى الوعى ، مخاطر لا تنبع من الديانات باعتبارها كذلك ، وانما تنبع فى الاساس من ارتباطها الوثيق بالمشروع الرأسمالى المشوه ، التابع والطفيلى ، العاجز عن تطوير الثقافة وعن تطوير المجتمع ككل وحل مشكلاته . بل وعن الحياة بمفرده دون عملية « التنفس الصناعى » التى تقوم بها الامبريالية ، ليبقى هذا المشروع على قيد الحياة وليواصل دوره فى حراسة مصالحها • وأحد أسلحته وأسلحتها كما يتبين لنا هو تغييب وعى الجماهير وتزييفه واستخدام الدين استخداما رجعيا على نطاق واسع لانجاز هذه المهمة •• ولعلنا نتابع عن كثب تلك النزعات الخطيرة لتكفير الناس التى تبرز حتى فى كتابات هؤلاء الذين يدعون الاستنارة مثل الكاتب فهمى هويدى ، الذى يناقشه د• محمود اسماعيل ـ فى هذا العدد ـ مناقشة جادة •

ولا يمكننا أن ننسى ونحن نتأمل فى هذه الظاهرة أن الفصل بين الدين والدولة كان من أهم انجازات الرأسمالية كنظام اجتماعى لدى نشوئها وفى معركة ضد الكنيسة والمصالح الاجتماعية التى مثلتها حينئذ ، وأن هذه المعركة ـ التى راح ضحيتها مفكرون كبار بل ورجال دين أحرار ارتبطوا بقضايا الشعب ووقفوا فى صف تطلعاته لاقامة حياة ترفرف عليها رايات العدل والحرية والعقل ـ تتجدد الآن مرة أخرى حيث تلجأ الرأسمالية لادوات عدوها التاريخى القديم وهو الاقطاع الذى طالما عاش يحفظ مصالحه فى مواجهة الشعب الكادح استنادا على الايديولوجية الدينية الرجعية .

وهى تلجأ أيضا لاستخدام السلاح الذى ابتكرته الجماهير فى صراعها الطويل ضد أعدائها ، وهو التنظيم .. الذى تحسن توجيهه لعكس ما نشأ من أجله وتجعله أداتها فى مواجهة الجماهير .. ولنا فى تجربة اتحاد الكتاب عبرة حيث نجحت الرأسمالية الحاكمة فى الحاقه بها .

كذلك استخدمت الرأسمالية الكتاب الكبار الذين أنتجتهم ظروف تاريخية محددة ، واذا كان الدكتور عبد العظيم انيس يشرح فى مقاله عن الشهيد حسين مروة كيف أن توفيق الحكيم ركن لايديولوجية رجعية فى مسرحية « الطعام لكل فم » ، فما لم يذكره الدكتور انيس أن توفيق الحكيم كتب أيضا فى هذه المرحلة نفسها التى طرحت فيها شعارات العدالة الاجتماعية والاشتراكية على نطاق واسع فى ظل المرحلة الناصرية ، وهى على شفا أزمتها الكبرى ، كتب مسرحيته التى نحا فيها منحى عبثيا « يا طالع الشجرة » ، فجاء الرخاء والوفرة (اللذان وعدت بهما الاشتراكية) صنوين للقتل والموت (وكان ذلك دفاعا ضمنيا عن الطبقات التى أضيرت مصالحها بالتأميم والحراسة) .

وكان وهو يفتتح طريق العبث والشكلية الذى اغرى الكثيرين بمغامراته ، يسير على نفس الدرب الذى سبقه اليه كثيرون خاصة فى بيروت حين أخذوا يقلدون الموجات الثقافية والفكرية الاوربية ، خاصة الوجودية ، وكانت موضة بعد أن انحسرت فى بلادها ، بل وماتت . ومازال هذا هو حالنا مع « البنيوية » التى ذوت شجرتها فى أوربا وأخذت أوراقها تتساقط ومع ذلك نجد لها اتباعا متحمسين على امتداد الساحة العربية ينفخون فى نيرانها الخابية ويصنعون لها أشجارا صناعية ليقدموا أبلغ تعبير عن أزمة المدارس الشكلية والنزعات الذاتية الخالصة والمرورة التى فقدت حتى روح الغناء وهى تعرض نفسها فى ثوب احتجاجى ضد الاتجاه الاجتماعى . وقد وصف الدكتور عبد العظيم أنيس هذه الحالة وصفا

حقيقيا بأنها ((**مماحكات الشعراء فى مناخ العزلة الاجتماعية والعزلة الفكرية ..**)) .

فهل تقف الواقعية الاشتراكية ضد هذه التجارب كما يحلو لبعض الكتاب ذوى الاصوات العالية والموهبة القليلة أن يصوروها .. كلا .. ان الواقعية الاشتراكية اجتهاد بين اجتهادات كثيرة لا تنفيها ولا تحتكر لنفسها الحكمة ، وان كانت تملك مع اختبارها المتزايد فى الواقع ومع سهام كتابها الكبار قدرا من الالق والامتلاء والنفاذ يجعلها قادرة على ادراج كل هذه الاسهامات والاجتهادات الاخرى فى سياقها التاريخى أى فى علاقتها بالواقع الاقتصادى الاجتماعى الذى نشأت منه وترعرعت فى ظله .. وقد كان غياب المفكرين والكتاب الذين مثلوا تيار الواقعية الاشتراكية سواء خلف أسوار السجون أو فى الصمت القسرى أو النفى أو الاستشهاد كما هو حال حسين مروة الذى سقط برصاص الظلام الفاشى سببا رئيسيا من أسباب ذلك ((**الشحوب التدريجى**)) الذى أشار اليه الدكتور غالى شكرى .

هل لكل هذا علاقة بدعوة « أدب ونقد » و « الاهالى » للعمل الجمعى المنظم بين المثقفين ؟ نعم . هناك علاقة وثيقة .. فالمدارس الاخرى التى نمت فى ظل التشكيلات الاجتماعية ــ الاقتصادية الهجين ، اقطاعية ــ رأسمالية ، ودافعت عن أفكارها ، ترى جميعا أن الابداع هو مجــرد عملية فردية تخص الموهبة الفريدة للفنان ، وهو مفهوم ينبع من فلسفات الملكية الخاصة على اختلاف أشكالها ، **أما الواقعية الاشتراكية والتى خرجت من صلب الرأسمالية ومثلها العليا الفردية كنقيض لها فترى أن العملية الابداعية ليست مجرد موهبة وانما هى فى الاساس عملية ذات طابع اجتماعى ، واذا كان عنصر الوعى والعمل الجمعى قادر فى مثل ظروفنا على تجاوز المعطى السيىء فى هذه الظروف .. لذا سنظل ندعو ...**

تعقيبان على افتتاحية العدد السابق

(١)

ورقة عمل : تصور مبدئى مقترح نحو
المؤتمر الأول للثقافة الوطنية فى مصر

فى الطريق الى ترابط وتوحيد الكتاب الديمقراطيين من أجل منظمة ثقافية مستقلة يبدو ضروريا أن نعلى وننير قضية ومسالة (الثقافة الوطنية) .

بالدعوة والنداء ربما نفتح طريقا أقل وعورة اذا استطعنا تمهيد

تلك الارضية الايديولوجية المشتركة • وننمنا بتأصيل الحقيقة التاريخية والنظرية الثقافة الوطنية المصرية خلال نصف قرن مضى ومراجعتها نقدية وتحليلية الى ذلك المشروع (قيدا لانتاج) الذى لم يتحدد له ان ينمو ، بل ان تراجعات واسعة تهدم كل بروم الكثير من أوجه الثقافة الديمقراطية العقلانية والتقدمية •

فى تلك (الرابطة) يتجاور الادباء والمبدعون مع (الايديولوجيين) كتاب الفكر النقدى والاجتماعى والتربوى وكافة جوانب الهيكلية الثقافية •

« فى الطريق الى تلك المنظمة الديمقراطية ، هل نتفادى ردود الفعل المغلوطة والجانبية ومزالق التوصيف والنعوت والامثلة (تلك التصورات الحادة : هذا ديمقراطى وذلك غير ذلك ـ والبعض الذى يفهم (الوطنية) فى الثقافة الوطنية بمدلول اخلاقى فيقول شاعر كبير (ان البعض يخون البعض) من الصحيح القول : ان لا كاتب ديمقراطى خارج الحركة الديمقراطية للثقافة » غير ان الانخراط فى تيار الثقافة الوطنية الديمقراطية ومنظمته بقدر ما يحتاج توسيع ذلك الاطار ليضم كل الوطنيين بالمعنى التحررى ، فانه يحتاج الى تلك المراجعة النقدية لذلك (التمايز والاختلاف) بين ما هو قائم وما حدث فى تراثنا الثقافى • وبين ما نريد •

هل يستطيع ذلك (مؤتمر ثقافى / تظاهره للثقافة الوطنية) ـ جهود بحثية تطرح وتجيب وتعمل على استنهاض العزيمة والوعى • اعتقد ذلك •

الجهة المنظمة / مجلة ادب ونقد + لجنة الدفاع عن الثقافة القومية (لجنة جبهوية) •

الأهـداف والمقاصـد العامة :

ـ من المؤكد أن ترابط وتوحد المثقفين يقتضى تنظيم تلك التظاهرة الثقافية ، التى يمكن ان تحقق انجازات متعددة • منها مثلا :

١ ـ التأصيل والتحليل النظرى والتاريخى لمفهوم (الثقافة الوطنية) المصرية وتحولاته فى ارتباطه بحركة التحرر الوطنى والقومى خلال نصف قرن •

٢ ـ تحديد وتوصيف طبيعة الواقع المأزقى للحقل الثقافى فى ارتباطه بالبنية الاجتماعية •

٣ ـ توسيع الاهتمام وانجاز مهمة اعادة القراءة والمراجعة النقدية للنتاج الثقافى (الابداعى الادبى والفنى ـ الفكرى) ٠

٤ ـ تحليل دور المصادر الثقافية فى تشكيل وعى وقيم واتجاهات الانسان المصرى والمؤسسات والبنى الثقافية والتعليمية وأصولها الأيديولوجية ٠

٥ ـ بلورة وبناء وتأسيس ـ ذلك الاطار المرجعى النظرى ميثاقا ودستورا لحركة الكتاب الديمقراطيين ٠

٦ ـ تقييم تجارب وأشكال التجمعات واللجان والمنظمات فى العمل الثقافى الديمقراطى ـ ودروسها المستفادة ٠

٧ ـ تحديد أساليب وأدوات ومجالات وأشكال المواجهة ٠

وليكن اقتراحى : رابطة الكتاب والأدباء والمثقفين الديمقراطيين (تحت التأسيس) ٠

وأطرح نقاطى تلك لأوسع مناقشة ٠

الحسينى عبد العال

ناقد ـ دمياط

(٣)

اشاركم الدعوة الى استقلال الأدباء

أطلعت بعمق على افتتاحيتكم الطيبة بالعدد السادس والثلاثين بالمجلة التى تنادى بضرورة تشكيل اتحاد الكتاب تشكيلا جديدا مستقلا بعيدا عن امبراطوريات التشريع البيروقراطى والقوانين الديكتاتورية التى تمثل ارضاء لفئات وطبقات (الهؤلاء)، فهى بالتالى ليست قوانين شرعية تكفل الأمان والاستقرار لدى الكاتب ٠

والقضية هنا اذن ليست اعادة تشكيل لصرح قد تداعى أو كاد فهو موجود ظاهريا ولكنه مدفون معنويا ، الامر الذى يدفعنا الى التضافر من أجل البناء من جديد ولنبدأ من الجذور ٠٠ وقبل البناء علينا أن نتسائل بحذر :

ماذا سيفيدنا هذا البنــاء • وما الذى يضمن استمراره أذا تم حتى لا يعود الى التداعى ثانية ؟!

ان الاجابة تحتاج الى وقفــة طويلة أكثر حذرا من السؤال •

ان السلاح الوحيـد للكاتب هو (الكلمة) ومن هنـا نبـدأ •• واستمرارية الكـاتب تتوقف على أمرين لا ثالث لهما :

أولا : الضمان اليقينى ، لتداول هذا السـلاح •• أعنى نشر (الكلمة) •

ثانيـا : الصدق •• وأعنى هنـا الضمير النقى من أى شوائب •• صـدق الكـاتب مع نفسه وغيره •• طموحاته •• ثقافاته •• تجـاربه •• فاذا ضمن نشر (كلمته) ولكنه غير صادق فبالتالى فسوف يسقط من تلقـاء نفسه حتى ولو نشر على صـفحات من ذهب •

وبعـد ••

ان الذى دفعنى الى ضم صوتى لصوتكم هو المبـدأ من حيث تكوين هذا الصرح من الجذور ، ولكى يمتد هذا الصرح لا بد أن يكون مستقلا استقلالا ذاتيا يتمثل فى كسر جدار ذلك المصطلح الفج •• المصطلح الذى لا زال ـ بكل آسف ـ قائما وكأنه مصير حتمى للادب الحديث ألا وهو (**أدب الاقاليم**) ولن يتاتى هذا فعـلا ـ وهذا ما أتفق معكم بصدده ـ الا اذا كانت هنـاك منظمة موحدة تجمع صفوف الأدباء •

أما بالنسبة للفساد الذى طفح فجاة ازاء فترة السادية ـ أقصد الساداتية ـ بكل طقوسها ـ ليس فقط على مستوى دعوة دفن المومياءات ـ وانتشار الاكتئاب بل على مستوى دعوة دفن كل القيم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية بصفة عامة ••

رغم هذا فان ذلك لم يمس من قريب أو بعيد جدب الابداع ـ وهذا ما اختلف معكم بصدده ـ بدليل انتشار ظاهرة الماستر • فكما أشرت آنفا الى ضرورة صدق ووعى قلم الكاتب فان كلمته ستصل حتى ولو كانت (ماستر) • أما غير ذلك ـ بصرف النظر عن أى انعكاس سياسى بيروقراطى أو ديمقراطى ـ فان الكاتب سيكون نسخة من (مومياءات السادات) مهما كان شانه •

فاذا كان عهد الساداتية قدولى وكاتب هذه الوثيقة ـ أيضا قد ولى الا أن هناك مؤسسات (البخور) لا زالت تقيم بدخان مباخرها طقوسا جنائزية لمومياءات وهمية •



د . غالى شكرى

(١)

أيا كانت الأسباب ، فهناك ((شكوى)) تظهر بين الحين والآخر فى هذا القطر أو ذاك مؤداها أن ثمة تقصيرا من النقد والنقاد فى حق الأدب والأدباء • حينا يصبح هذا النقد مسؤولا عن اختلاط الجيد بالردىء ، وحينا آخر يصبح النقاد مسؤولين عن غياب المواهب الجديدة أو تأخر ظهورها • وحينا ثالثا يصبح النقد والناقد مسؤولين بغيابهما المطلق عن الساحة ، عن اضطراب الموازين والقيم والشحوب التدريجي للحياة الأدبية •

وقد يكون هناك الاديب الفصيح الذى يعلل ما يسمى أغلب الاحيان بازمة النقد ، فيقول ان الصحافة خطفت خيرة النقاد الذين راحوا يكتبون فى كل شيء ما عدا النقد • أو يقول ان كبار النقاد اثروا السلامة فى زمن اهدار الديموقراطية وهربوا من أداء واجبهم الذى يتطلب درجة عالية من الشجاعة • أو يقول أن النقد لا يطعم خبزا فى عصر النفط والتلفزيون • وتتعدد الأسباب ، ولكن موات الحياة الادبية العربية والمعاصرة ، علته الدفينة والظاهرة هى النقد سواء كان غائبا أو حاضرا ••• فهو اذا حضر لا يعدو أن يكون تعليقا سريعا يجامل أو يهاجم حسب العلاقة الشخصية بين الناقد والمنقود ، واغلب الظن أن هذا النوع من النقد لا يقرأ الادب الذى ينقده ، وانما يخطف الكلمات خطفا •

الناقد الفصيح كالأديب الفصيح ما أن يسمع هذه الاتهامات حتى

يبادر الى « فرش الملاءة » كما نقول فى مصر وينهال على خصمه (هكذا اصبح الاديب خصما) هجوما وتجريحا ، فيتساءل ساخرا اين ادب اليوم من أدب الأمس ، أين السطحية والسهولة من أدب العمالقة الذين افنوا أعمارهم من أجل الفن فاعطوا أدبا عظيما باقيا على الدهر • أما فى أيامنا فقد تحولت الكتابةالى طلاسم والغازأو الى (طقاطيق) اذاعية أو ريبورتاجات صحفية • يكتب أديب هذه الايام من دون تجربة أو موهبة أو معاناة ، كما لو انه يتكلم فى الهاتف ، ويأخذ أجرا على هذه التفاهات ، وكان اسلافه يموتون من الجوع . وينتشر اسمه كالبرق فى فترة قصيرة ، وكان اسلافه يرون اسماءهم مطبوعة بشق النفس •

وبالرغم من أن امثال هذه « المعارك » لا يترك أثرا على الأديب الحقيقى ولا على الناقد الأصيل ، الا أن غبارها يملأ الجو ويحجب الرؤية الصحيحة • والضحية فى جميع الاحوال هى « القارى » الذى ينتظر دائما أدبا جميلا ونقدا بصيرا ، ولا يلتفت من قريب أو من بعيد الى هذا الشجار المفتعل ، ويتحسر أسفا على الجهد والوقت والمساحة التى تسرقها هذه المهاترات •

ذلك انه ليس صحيحا أن الادب الجيد قد غاب ، أو النقد ، ربما كان العكس هو الصحيح • أقول « ربما » فما لم نتعرف على وقائع حياتنا الأدبية تعرفا ميدانيا دقيقا ، لا نستطيع ولا نملك الحق فى أن « نؤكد » او نقطع بأن هذه الظاهرة أو تلك حقيقية أو موهومة •

من هنا . فاننى سوف اعرض لنتائج مجموعة من البحوث الميدانية فى حقل علم الاجتماع الثقافى ، تقول ما يلى :

* ان هناك مائة وخمس وستين مجلة ثقافية عربية شهرية وفصلية ، بعضها يخضع لاشراف وزارات الثقافة والاعلام والبعض الآخر يصدر عن دور نشر (لبنانية أساسا) والبعض الثالث تصدره نواد أو اتحادات أو روابط أدبية أو جامعات ، والبعض الأخير يصدره أفراد •

* فى خمسين بالمائة من هذه المجلات يشكل الأدب والنقد الأدبى والفنى (مسرح ، سينما ، فنون تشكيلية ، موسيقى) مائة فى المائة من المادة المطروحة •

* فى خمس وعشرين بالمائة من هذه المجلات تشكل المادة الادبية والفنية خمسين بالمائة •

* فى خمسة عشر بالمائة من هذه المجلات تشكل المادة الأدبية والفنية عشرين فى المائة •

* فى عشرة بالمائة من هذه المجلات ليست هناك مادة أدبيــة أو فنيـــة .

* متوسط توزيع المجلة الثقافية العربية على الصعيد القومى هو خمسة آلاف نسخة .

* عدد القراء المحتملين للنسخة الواحدة من المجلة الواحدة هو خمسة قــراء .

* نسبة المادة النقدية الى المادة القصصية أو الشعرية أو الفصول الروائية أو لوحات الرسم المصورة ، هى ستين فى المائة .

* نسبة اشتراك المكتبات العامة الى القراء الأفراد هى عشرة فى المائة .

* * *

لننتقل الى معرض للكتاب العربى أقيم عام (١٩٨٣) فى عاصمة يبلغ تعدادها مليون ونصف المليون . ومن واقع الاحصاءات التى تخص الناشرين ، أمكن الحصول على النتائج التالية :

* بلغت نسبة المبيع أحيانا مائة فى المائة ، وكان ذلك بالنسبة للكتب الدينية والتيارات الفكرية الدينية المعاصرة .

* بلغت نسبة المبيع تسعين فى المائة بالنسبة للمؤلفات المرجعية (الموسوعات والمعاجم) .

* بلغت نسبة المبيع سبعين فى المائة بالنســـبة لعلم النفس (والكتب المتخصصة فى الخرافات والاساطير والاحلام والكوابيس بشكل عام) .

* (بلغت نسبة المبيع خمسين فى المائة بالنسبة للروايات المثيرة والتسلية (العلمية ، والبوليسية .. الخ) .

* بلغت نسبة المبيع ثلاثين فى المائة من الأدب والنقد الأدبى .

* بلغت نسبة المبيع عشرين فى المائة من الكتب العسكرية وعشرة فى المائة من الكتب السياسية .

وعلينا أن نلاحظ أن نسبة المبيع المقصودة هنا تخص عدد النسخ التى بيعت كما عرضها الناشرون ، من مادة معينة لا بالنسبة لبقية المواد المعروضة .

* * *

بعدئذ ، نستطيع أن ننقل عن أحدث « مسح احصائى » أصدرته اليونسكو عن وضع الأمية فى البلاد العربيــة أن الحــد الأدنى هو ١٣ فى المــائة (لبنـان) بينما يأخذ الخط البيانى فى الارتفاع بدءا من ٤٥ فى المائة الى الثمانين فى المــائة ٠

ويمكن اســتخلاص الدلالات العديدة من هــذه البحوث الميدانيـــة والاحصاءات ٠ ولكن ما يعنينا هنا هو اننا تثبت بطلان دعاوى الأديب الفصيح ، لاننا سنضيف الى النتائج السابقة ما تنشره الصحافة والاذاعات المحلية وما تعقده النوادى والاتحادات والروابط من ندوات نقـــدية ٠ وبالتالى ، فانه سيكون أمرا صعبا أن نصدق أن هناك غيابا للنقــد أو هروبا للنقاد ٠٠ طالمــا اننا نعيش فى مجتمعات استهلاكية شبه أمية ، ومع ذلك فما زال هناك من يكاتب ومن يقرأ ومن ينقد ، بالرغم من الانخفــاض المروع فى نسبة عدد القراء الى عدد القادرين على القراءة ٠

وأكرر أن هذه ليست مشكلتنا الآن ، فنحن نناقش ماهية (التقصير) النقدى ان وجد ٠ وقد عرضنا لبعض الاحصاءات لنقول ، فقط ، ان الأدب ليس غائبا ولا النقد ٠ بل ربما كانت قياسات الرأى العام ، تدلنـــا على أن حياتنا الراهنة أكثر ازدهارا أدبيا ونقديا مما كانت عليه قبل نصف قرن ٠٠٠ رغم أن فرسان ذلك الزمان هم الذين نطلق عليهم بلغة عصرنا مصطلح « العمالقة » ٠

غير أن اتهامات الادباء للنقاد وأحيانا اتهامات القراء للنقاد والادباء معا ، قد خلقت بالتراكم « حالة » من السخط الغامض الذى لا يكلف نفسه عناء الفصاحة بتحليل الظاهرة والبحث عن أسبابها وسبل تجاوزها ٠

الجديد ٠٠ الجديد

من أين نبدأ اذن ؟

لعلى لا اتجاوز اذا قلت أن « الستينيات » من هذا القرن تشكل فى المخيلة الادبية العربية المعاصرة « ميزانا ذهبيا » أو معيارا لا شعوريا نقيس به ما آلت اليه أحوالنا الحاضرة ٠ ومعنى ذلك أنها تحولت الى « عصر ذهبى » بكل ما يختزنه هذا التعبير من مداولات تاريخية ، رومانسية فى الاغلب ٠

لماذا الستينيات ، لا فى مصر وحدها ، بل فى معظم أرجاء الوطن العربى ؟

لأنها ، أولا ، المرحلة التى شبت فيها أعواد الجيل الجديد الذى تفتحت عيناه على نهاية عصر وبداية آخر ، هو الجيل الذى كان طفلا فى اعقاب الحرب العالمية الثانية عندما انتصر الحلفاء وانهزم العرب فى فلسطين ، وكان صبيا مراهقا عندما قامت الثورة الناصرية وبلغ بواكير الشباب فى حرب السويس وثورة الجزائر والوحدة المصرية السورية وثورة العراق ، واستقلال المغرب وتونس • مع بداية الستينيات كان « شابا » ، كان « جيلا » عربيا جديدا ، بكل معانى الكلمة • جيلا يشاهد أحلام التاريخ ، احلام الاباء والاجداد ، تتحقق : الاستقلال ، الوحدة العربية ، تأميم الثروة الوطنية ، الى آخر القائمة •

وهو ، ثانيا ، جيل من أبناء الكادحين المنتجين فى القرية والمدينة من صغار الفلاحين والحرفيين والموظفين والتجار • جيل استطاع ان ينهى على الاقل دراسته المتوسطة ، الثانوية أو الثانوية الفنية • وجزء منه تمكن من استكمال الدراسة الجامعية • وفى الحالين هو جيل مثقل بأعباء اجتماعية موروثة من الماضى أو مكتسبة من الحاضر ، تختلف جذريا عن « نموذج » جيل الاربعينيات : ابن الطبقة المتوسطة ، الجامعى غالبا ، « المرتاح » أو (المستور) كما نصف هذه الشريحة بمفردات المعجم الشعبى الشائع •

وهو ، ثالثا ، الجيل الذى اقترن بالانتماء السياسى الى حركة الثورة وفكرها الاكثر راديكالية • ومن ثم فهو الجيل الذى امتزجت فى حياته النظرية بالتطبيق والفكر بالعمل ••• وقد دفع ضريبة هذا الارتباط وذاك الانتماء ثمنا باهظا فى السجون والمعتقلات والجوع والمرض ، ولكنه الى جانب ذلك ، كان جيل العطاء المختلف نوعيا عن عطاء الاجيال السابقة • كتب رواية جديدة وقصة جديدة وقصيدة جديدة ، ونقدا جديدا •

وقد فرض هذا الانتاج الجديد تماما نفسه على منابر النشر والنقاد ، فاهتمت به فى مصر على سبيل المثال اهتماما بارزا جريدة « المساء » ومجلة « روز اليوسف » و « الطليعة » و « الكاتب » • ولم يكفه ذلك فأسس مجلته الخاصة « جاليرى ٦٨ » وجمعيته الخاصة « كتاب الغد » وفرض على الدولة أن تعقد له مؤتمرا خاصا فى « الزقازيق » عام ١٩٦٩ ، ونجح فى احتكار مجلة اقليمية لامعة هى « سنابل » التى رأس تحريرها الشاعر

محمد عفيفي مطر . وأصبح « التجديد » هاجسا ملحا على وجدان أكبر أدباء مصر كتوفيق الحكيم « يا طالع الشجرة » ونجيب محفوظ بدءا من « اللص والكلاب » .

وفي نهاية الستينيات كان « الجيل » قد تبلور قيما وموازين ورؤى . لم يكن جيلا بشريا أو بالمعنى البشرى فقط ، وانما كان جيلا من « العرب » لا من المصريين وحدهم أو السوريين أو العراقيين . وكان جيلا من القصة القصيرة ، ومن الرواية ، ومن النقد ، ومن الشعر . جيلا من « السلاح » دخل الخدمة ، فحارب وقاتل وانتصر . صبح لدى الاجيال التالية معيارا يقيسون به تجاربهم الوليدة . كما أصبح في وقتنا الحاضر ميزانا خفيا لما آلت اليه أحوالنا الادبية . ويسجلون بلا تردد أن ثمة « تدهورا » مصدره النقد غائبا أو حاضرا .

وفي غمرة الحماس ينسى بعض أبناء الاجيال الادبية الجديدة أن الستينيات « الذهبية » هذه كانت في نصفها الاول سنوات القهر المباشر وراء الاسوار ، وفي نصفها الثاني كانت سنوات الهزيمة المرة . كان قد تحول من جيل « الحلم يتحقق » الى جيل « الكوابيس » العمياء .

ظاهرة الستينيات كظاهرة الاربعينيات طبيعية في زمانها ، ولكنها لا تقبل التكرار . ليست قانونا لكل جيل ولا نمطا يحتذى من بقية الاجيال . واذا كان النقد الادبي في تلك الظاهرة يحتل مكانا واضحا ، فلأن الظاهرة كانت حركة جيل لا حركة أدباء فقط ، حركة شاملة عرفت وحدة الفنون ووحدة الفكر والعمل ووحدة الادب والنقد . أى أن النقد لم يكن يومها متميزا بالنشاط أو بالنضج أو بالمتابعة أو بالتعميق . وانما كان ـ بكل بساطة ـ جزءا من كل : هذا « الكل » هو ظاهرة الستينيات الاجتماعية ـ الثقافية .

المرابون

بين الهزيمة القومية الكبرى عام ١٩٦٧ والغزو الصهيوني للبنان عام ١٩٨٢ هناك خمسة عشر عاما تشكل دائرة تاريخية شبه مكتملة ، تتصل حقا بما قبلها كما تتصل أيضا بما بعدها . ولكنها تحتفظ في خاتمة المطاف

بمقومات المرحلة التاريخية شبه الكاملة • مرحلة شهدت نكوصا عن الايجابيات القليلة التى عرفها العرب قبل الخمسينيات ، ونكوصا عن الايجابيات غير القليلة التى عرفناها بعد ذلك • مرحلة جمعت بين سلبيات العهود الاقطاعية الاستعمارية وسلبيات الثورات الوطنية • وكانت الثمرة المرة لذلك هى هذه « الفوضى المخيفة » التى قلبت الموازين رأسا على عقب ، ومن ثم اختلطت القيم وضاعت ابجدية الحضارة فى الوحل •

وما كان يمكن للآداب والفنون أن تنجو من الطوفان • ولكن علينا أن نتذكر دائما أن الموازين التى انقلبت لم تكن موازين النقد ، وانما كانت موازين الحياة ذاتها ، وقيم الوجود ، ومعايير الماضى والحاضر والمستقبل • هذا هو الاصل ، أما ما جرى للادب والنقد فهو فرع ان لم يكن تفرعات عن الفرع •

كانت ((التجارة الرابية)) قد احتلت مكان الصدارة فى الدولة العربية المعاصرة والمجتمع العربى المعاصر ، بدلا من الزراعة والصناعة والتجارة غير الربوية ، هكذا اصبح المقاولون والسماسرة وتجار الحروب والاديان هم سادة الاقتصاد العربى • وكان لابد لقوانين هذا الاقتصاد من أن تخترق الجسد الاجتماعى العربى من شعر الرأس الى أخمص القدم • وكان من الطبيعى أن يؤسس هذا ((النظام)) الجديد اعلاما جديدا وثقافة جديدة يتداخلان ويخدمان الايديولوجيات الوافدة مع هذا النظام •

من حيث الكم زادت منابر النشر الحكومية والخاصة ، وتضاعفت الاجور والمكافآت والمرتبات والجوائز فى موازاة الارتفاع المتعاظم لاسعار النفط منذ اربعة عشر عاما • ومن حيث الكيف كان الاستغناء عن المع الكفاءات الادبية والنقدية حتميا وتلقائيا (فى مصر وفى بداية عام ١٩٧٣ قام الاتحاد الاشتراكى بفصل اكثر من مائة كاتب دفعة واحدة من اعمالهم) • وكان البحث عن الصف الرابع والخامس عشر من فقراء المواهب ضروريا لملء الفراغ الذى نشأ سواء بطرد أكبر الادباء والنقاد كما حدث فى مصر أو باستحداث منابر جديدة كما حدث فى لبنان قبل الحرب وفى أوروبا بعدها • كان المطلوب هو تسويد عشرات الصفحات كل يوم للصحافة ، وتسجيل عشرات الساعات كل صباح للاذاعة والتليفزيون ، وتعيين عشرات الكتبة فى وظائف الامن الثقافى باتحادات الكتاب وروابط الفنانين •

وهكذا طغى الكم على الكيف فى بلد عريق كلبنان ، لاحتياج « السوق » لكل من يجيد التوقيع باسمه ، وقامت العملة الرديئة بواجبها التاريخى فى طرد العملة الجيدة • كان تهريب الاموال وتجارة الحرب قد احتاجت الى تغطية الاعمال غير المشروعة ، وكانت الانظمة العربية قد شرعت فى تكريس حروبها الاعلامية • ومن ثم كان « التورم » الصحفى والادبى والفنى سرطانيا بكل معنى الكلمة : نقد يدعو علنا لاعتبار الطائفية من عناصر التقويم الادبى ، كتابة تقطع جذورها من أرض العرب يستزرعونها فى احدى قاعات السوربون ثم ينقلونها فجأة ودون سابق انذار بطائرة الخمينى الى مدينة قم ، ادب يقرأه الاحاد وبالكاد العشرات كجداول الكلمات المتقاطعة ، ونقد يتفرغ لحل الألغاز ، ومجلات تتحول الى ارشيف محاضرات اساتذة الجامعة •

أما فى مصر ، فليس صحيحا أن السلطة الثقافية انتقلت من اليسار الى اليمين ، وانما هى انتقلت من أهل الخبرة الى أهل الثقة ممن قد يتمتعون بمواهب عديدة ليس من بينها موهبة الادب أو النقد ، وممن قد يجيدون الكثير من الاعمال البعيدة تماما عن الفن والجمال • وفى حملة تترية على منابر الادب والثقافة طاردت قوى الجهل النشيط – كما كان يدعوها فولتير – القوى الخلاقة فى المجتمع المصرى وسدت بوجهها منافذ التعبير وحرية الابداع والتفكير ، فانعدمت قنوات الحوار الصحى فى البلاد •

ولم يكن ما جرى فى مصر ولبنان الا جزءا لا يتجزأ مما جرى بتنويعات مختلفة فى بقية ارجاء الوطن العربى • غير ان ذلك كله لم يكن سوى جانب من الصورة الحقيقية ، أو هو الجزء المرئى فوق السطح ••• حيث كانت الارض من تحته تغلى بصراعات الادب والحياة على نحو آخر • وهى الصراعات التى تبدت فى النضال الرائع لادباء الموجات الجديدة فى السبعينات والثمانينات ممن جاءوا لتظهر كتاباتهم على ورق رخيص وطباعة بدائية بقروش اقتطعوها من قوتهم وقوت اطفالهم • وهى الصراعات التى تبدت فى تهريب الادب الجيد والنقد الجيد من عاصمة عربية الى عاصمة أخرى تكفل له النور • وكانت النتيجة هى ذلك الحصاد العظيم من اعمال اجيال متصلة لم ينقطع عطاؤها لحظة واحدة رغم الاهوال • وهى اعمال لم يتيسر لها الذيوع والانتشار الذى اتيح لغيرها من ادب السابقين ، ولذلك فهى احق من غيرها بالنقد والتقويم •

ليس أمام الحريصين على استئناف نهضة نقدية جديدة ، الا مراجعة القيم الأدبية التى استقرت أو حاولت الاستقرار خلال السنوات الخمسة عشر الاخيرة ، قبل أى تناول جاد لجملة القضايا والاشكاليات والاعمال الادبية الوافدة على حياتنا الوجدانية والعقلية فى تلك المرحلة •

ومنذ البداية لا بد من الاقرار بأن ثمة تواصلا بين أهم التقاليد النقدية السابقة وعصرنا الراهن • وقد دعم هذا التواصل رسوخ الظاهرة القومية فى الأدب والنقد الجديدين ، الأمر الذى يشكل مفارقة مع التفتت الاقليمى على الصعيد السياسى • أن غياب التيارات النقدية فى بلد عربى ما نتيجة القهر أو المتغيرات السياسية ، لا ينفى امكانية حضورها وتطورها فى بلد عربى آخر •

ولذلك نستطيع القول بأن ما اصطلح على تسميته بالتيار الواقعى أو الرومانسى أو الكلاسيكى قد استمر حاضرا فى الحقبة الاخيرة ، مع تعديلات طفيفة أو جذرية تقتضيها ملابسات التغيير الذى وقع • ان نقادا من أمثال لويس عوض أو محمود العالم أو عبد القدر القط أو على الراعى أو شكرى عياد أو جبرا ابراهيم أو احسان عباس لم تنقلب رؤاهم فى عشر سنوات رأسا على عقب • غير انه ربما تكون هذه الرؤية قد خضعت لتبديلات ثانوية أملتها المتغيرات الجمالية ذاتها أو ضغوط أجواء التجديد • ولكن نقادا من أمثال جابر عصفور فى مصر أو توفيق بكار فى تونس أو محمد برادة فى المغرب أو خالدة سعيد أو كمال أبو ديب من سورية ، بدلوا كثيرا أو قليلا فى أدواتهم النقدية أو هم تبنوا اتجاهات حديثة من الغرب تناقض بعض ما استقرت عليه اتجاهاتهم السابقة •

على أية حال ، فقد استمرت مناهج ورؤى واتجاهات الأجيال السابقة دون أن يعنى ذلك مطلقا انها سيطرت على الحركة الأدبية المعاصرة •

اذا استثنينا النقد الاكاديمى فى الجامعات والمراجعات السريعة فى الصحافة ، يبدو لنا النقد الأدبى واقعا تحت تأثير تيارين : الأول وصفى تقليدى يلخص العمل الأدبى ويعمد الى تصنيفه فى احدى الخانات المعروفة سلفا ويصدر عليه حكما فى النهاية • وهذا شائع

فى أغلب أجهزة الاعلام العربية، شفهيا وتحريريا، صوتا وصورة • وهو نقد سائغ لدى الجمهور العريض الذى لم يقرأ الاثر المنقود ولا ينتوى قراءته ، وانما هو يستعيض بمثل هذا النقد عن قراءة الأعمال الأدبية •
وربما كان طه حسين هو الجد الاكبر لمثل هذا النقد ، خاصة فى مجال القصة والرواية • ولكن طه حسين كان ناقدا للشعر فى المقام الأول ، وفى هذا الميدان كان من آباء تحليل النص • غير أن احفاد هذا الاتجاه الوصفى من المعاصرين ، لا يجهدون انفسهم فى التحليل ولعلهم لا يقدرون عليه • ولكنهم فى غمرة « الفوضى المخيفة » يملآون الدنيا ضجيجا ، لأنهم على الأقل يقرأون العمل الأدبى ويجيدون تلخيصه ويصدرون الاحكام بشأنه • وهى صفات تجد رواجا لدى مثقفى الاعلام ، لانها من ناحية تتشح بثياب الجدية والوقار فى زمن الفهلوة والعاب الحواة • ولانها من ناحية اخرى توهم القارىء كما لو أنه قرأ العمل المنقود وتريحه عمليا من عناء القراءة • ولانها من ناحية ثالثة تشيع فيه النهم الى سماع الأحكام بالادانة أو البراءة والاستمتاع بالآراء الفوقية للاساتذة الذين يعلنون نتائج « الامتحان » باعطاء علامات الرسوب أو النجاح « لتلاميذهم » من الأدباء •

هذا الاتجاه يرضى أحيانا ميلا خفيا لدى الادباء أنفسهم ، فهم — أو البعض منهم — يودون سماع « كلمة » واضحة صريحة بسيطة مباشرة تصلح للاذن المستعجلة أكثر من العين المتأملة ، كما تصلح للاستشهاد بها على ظهر غلاف الطبعة الثانية •

ومن الطبيعى أن يجد أصحاب هذا الاتجاه ترحيبا من أصحاب الصحف الواسعة الانتشار ••• فهم رغم احترازهم أصلا من النقد والنقاد وميلهم الفطرى الى المنوعات الخفيفة وبالكاد القصة القصيرة ، فانهم قد يجدون فى هذا النوع من النقد «هيبة» واحتراما ، خاصة اذا كان الناقد من الاسماء اللامعة أو المرهوبة الجانب • حينئذ فهم يقبلون المادة النقدية ليس عن قناعة بل عن « تضحية » بابطلبها سمعة الجريدة •

ألسنية •• بنيوية

أما التيار الثانى الذى يجد رواجا بين خاصة المثقفين فى السنوات الأخيرة ، فهو متعدد الجداول من الالسنية الى البنيوية • واذا كان التيار الأول يحقق نفوذه على الرقعة الواسعة من القراء ، فان التيار الثانى يحقق سطوته فى الدائرة الضيقة من الأدباء والمثقفين • والأول

يدعونه ((نقدا شعبيا)) من قبيل الاستهانة وربما السخرية ، والآخ يدعونه ((نقـــدا حـديثا)) باعتباره من ثمار بعض المناهج الغربية الحديثة • وهى التى انشائت فى نقدنا ((وصفية جديدة)) نعتمد اساسا التحليل الكمى للمفردات والتراكيب ، وتتجنب ((التأويل)) لمستويات المعنى والنظام الدلالى • وبالتالى فهى حداثة وصفية خارجية ساكنة حداثتها قادمة أصلا من حقول غير أدبية أبعد ما تكون عن المحفلين الحاسمتين فى علم الجمال : الخلق والتذوق •

وبالطبع لا يجرؤ النقاد الوصفيون الجدد على نشر أعمالهم فى المنابر الواسعة الانتشار ، لانهم سيواجهون بالرفض مرتين من أصحاب هذه المنابر ومن القراء على السواء • لذلك فهم يحتمون بالمنابر الرفيعة التى تؤسسها الدولة أو المنابر المتواضعة التى يصدرها الأفراد • ذلك أن التحليل الوصفى هو العنصر الرئيسى فى هذه المناهج • ولكن المشكلة هى ان التحليل هنا ليس هو التحليل القادر على ربط الأدب بالقارىء وانما هو أقرب الى تحليل المختبرات الرياضية التى يعنيها النص بحـد ذاته كجسم لغوى أو صوتى أو دلالى ، ليس هنا من مجال للتحليل البلاغى أو البيانى بالمعانى الكلاسيكية • وانما هو يحلل المستويات البيانية والنفسـية والاجتماعيـة والانتروبولوجية تحليلا للمفردات والعلاقات بين الانسجة اللغوية والبنى الذهنية والتركيب الخيالى ، بحيث تنتفى ((النفعية)) أو ((الاشباع)) كنتائج تخص المخاطب على الطرف الاخر من الخط • لانه فى الحقيقـة ليس هناك مخاطب ولا خط بين طرفين • ليست هناك دورة ارسال واستقبال • النقـد هنا هو ((نص معملى)) آخر ، وليس خطابا •

هذا الاتجاه فى الغرب هو حصيلة دراسات مستمرة منذ عشرات السنين فى مجالات اللغة واللسان والاصوات والانثربولوجيا البنيوية • وقـد تفرعت عنها علوم أخرى كعلم الدلالات وعلم الاجتماع الادبى • وهى العلوم التى أثمرت من الاتجاهات ما يقيم فى تصور البعض صلحا تاريخيا بين هويـة الجمال وماهيته ؛ أو بين الشكل والمضمون • ولان التناقض زائف ، فالصلح أيضا زائف و ينتج وعيـا مضـادا للوعى التاريخى الأجتمـاعى للثقـافة وفى مقدمتها الادب والنقـد • هذا الاتجاه فى وهم البعض الاخر يعيد للادب كينونته المستقلة ذات السيادة والمستقلة منذ أمد بعيد من جـانب مختلف الايديولوجيات • هذا الاتجاه أخيرا ((ينقذ)) النقـد من الانحياز الفكـرى الاجتماعى وكأنـه دولة فوق الطبقـات يلوذ بـه الهـاربون من الألتـزام والمواجهـة ، فينعقـد لهم الصلح التاريخى مع الذين يتوهمون التستر بجمال الفن لحماية القبح فى الحيـاة • انه اذن الهروب الى الامام •

***

لم يكن التيـاران كلاهما ، الوصفى التقليدى والوصفى الحديث ، بمعزل عن الادب (الوصفى) التقليدى أو الادب (المركب) الحديث ، ان جاز التعبير ٠٠٠ وفى ظنى أنه لا يجـوز ، وانما هى محـاولة للربط بين نوع من النقـد ونوع مشابه من الادب ٠

من قبيل التشبيه كذلك نقـول أن الادب الوصفى يرى نفسه شعريا فى الدائرة النزارية نسبة الى نزار قبانى ، بينما ينتسب الادب الاخر شعريا كذلك الى الدائرة الادونيسية نسبة الى أدونيس والحق أن هذا الربط بين الوصفية التقليدية ونزار من جهـة وبين الوصفية الحديثة وأدونيس من جهة أخرى ، هو ظلم فادح لنزار قبـانى وأدونيس على السواء ٠ كلاهمـا شـاعر كبير موهوب ولا علاقة له « بالدراويش » الذين يلجـأون ــ لفقر الموهبـة والتجربة ــ الى التقليـد بدلا من التجديد ٠ كذلك فليس هناك شاعر أو كاتب مهما كان عظيما ومؤثرا يمكن له أن يكون بمفرده سببا فى خلق تيـار أو اتجـاه أو منهج ٠

وانما الوصفية التقليدية فى الادب والنقـد هى تجسيد للرؤية التزيينية الخارجية التى قـد تحتاج لبراعة الصنعة أكثر من احتياجها لحرارة التجربة وأصالة الموهبة ٠ وهى فى الشعر والنثر الروائى والحوار المسرحى من فنـون « التسلية » والترفيه لشريحة اجتماعية مترفة ، فاذا كانت برجوازية منتجة كان الترفيه عاطفيـا فى الشعر رومانسيا فى القصة ميلودراميا فى المسرح ٠ أما اذا كانت من الفئات الطفيلية « محدثة النعمة » فانهـا تجنح الى الواقعيـة الفظة (والفارس) المبتذل ٠

أما الوصفية « الحديثة » أو التى تمتهن الحداثة بمعنى أدق ، فانهـا تحترق الغموض وتفتت البنية الخيالية من مفردات وصور وموسيقى ٠ ولا تستهدف تواصلا أو تأثيرا ، وانما تصوغ دائرة « ارستقراطية » ضيقة من المثقفين « الساخطين » أو « المتمردين » أو « المحتجين » أو غير ذلك من الصفات التى يلصقونها بأنفسهم باسم « الحداثة » ٠٠٠ ولان التجريد فى النحت والتصوير والعبث فى المسرح والرواية المضادة والشعر الالكترونى من آباء الغموض الاصيل والمفتعل على السواء ، فان الهاربين الى الامام من فقراء الموهبة فى بلادنا « ينتحلون » قشور المسميات الغربية لتحويل الادب الى لعبة شكلية فارغة ٠ وهى لعبة لا علاقـة لهـا بالرمزية الحقيقية أو التجريد الفنى الاصيل ، وانما هى كتزييف النقـود واللوحات العظيمة ، ولبيـدة الغش والاضطراب الشامل فى مجتمع تنهـار أسسه الوطنية ومكوناته الجوهرية ٠

***

على أية حال ، فان سيادة هذين التيارين فى الادب والنقد العربى الحديث ، قد شاركا فى تغيير القيم واختلاطها وقلب الموازين أو اختلالها وانقلاب المعايير وتزييفها . وهى الامور التى أدت الى النتائج الرئيسية التالية :

* حرمان النقد والادب والقارىء جميعا ، من تطوير الاتجاه الرئيسى فى حياتنا الأدبية والفنية المعاصرة . وأعنى به الاتجاه الواقعى الذى لم يكن سائدا فى أى وقت ، بل مقهورا أو مطاردا فى أغلب الوقت ، ولكنه الاكثر تأثيرا وفعالية فى كل وقت .

ان هذا التيار ، أما أنه حرم من حق التعبير أصلا أو أنه هاجر من أرض الينابيع السخية بالعطاء ، أو أنه بالمصادرة والمطاردة انطوى على النفس وانكفأ على الذات فتخلف عن ركب الحياة .

والمفارقة المؤسية ان هذا التيار خارج الديار عرف تطويرات مبدعة خلال السنوات العشرين الماضية ، بحيث أصبح ما كنا درجنا على تسميته بالنقد الواقعى الجديد قديما .

الواقعية تتجدد

وقد كان واضحا منذ الستينات أن هذا الاتجاه الرئيسى فى نقدنا الحديث والمعاصر قد شرع فى تطوير أدواته وقيمه وتقاليده تطويرا راديكاليا فى الطريق الصحيح ، ولكن ما حدث من تغيرات شاملة فى البنى الثقافية للمجتمعات العربية قطع الطريق الى حين على نمو هذا التيار النقدى الذى ارتبط مصيره دائما بمصير القوى الحية فى المجتمع والثقافة جميعا . وهو التيار الذى ازدهر وانتكس مع ازدهار وانتكاس حركة التحرر العربية . ثم هو التيار الذى واكب الكشوف والمواهب الجديدة لاندغامه فى حركة الحياة واتصاله العميق بالنسيج الادبى لهذه الحياة وتأثيره المعنوى فى شكلها ومحتواها .

ان طغيان الاتجاهين الوصفى التقليدى والوصفى الجديد على الحياة الادبية — فى اطار مرحلة الجزر الشامل — قد تسبب فى حرمان الابداعات الجديدة والمواهب المجهولة والموازين المقلوبة من الاداة المنهجية القادرة على الاكتشاف والمتابعة والتصحيح . انها لم تختف ولم تمت ، ولكنها لم تحتل مكانتها القيادية ولا فرصتها — بالممارسة والحوار — فى التطور .

* والنتيجة الثانية لهذا الطغيان هى تمزق الدورة الجدلية بين العمل الادبى والنقد والقارىء ، فقد ظهرت فجوة بين العمل الادبى والنقد من

جهة توازيها وتناظرها ، فجوة بين النقد والقارىء من جهة أخرى • ان كافة البيانات والاحصاءات « المزدهرة » حول الادب والنقد ، تفضى بنا الى بعض الظواهر التى تستحق التأمل • مثلا ، هناك خمسون فى المائة من الدراسات النقدية المعاصرة « تزدهر » فى مجال البحث النظرى • وهناك خمس وعشرون فى المائة من هذه الدراسات « تطبق » النظريات على النقد العربى القديم والشعر الجاهلى والعباسى • وهناك عشرون فى المائة من هذه الدراسات « تطبق » النظريات على الادب والنقد من عصر النهضة الحديثة حتى أحمد شوقى وجبران خليل جبران والشابى • **وهناك خمسة فى المائة فقط من التطبيقات المعاصرة على أدبنا الحاضر •**

٦

وهكذا نكتشف ان خمسا وتسعين فى المائة مما نقرأه من نقد فى أيامنا لا علاقة له بالادب فى أيامنا ، ومن ثم فهناك « فجوة » بين الاثر الادبى المعاصر لا يسدها الوصف الانشائى ولا التحليل البنيوى • وتصبح الاعمال الأدبية الجيدة فى الوقت الحاضر فريسة التجاهل المطلق أو الاشارات الصحفية القاتلة • أى اما أن تحتجب المواهب والابداعات أو أن يتحول البعض الى « نجوم » من الالفاظ فى الصحافة أو من الاصوات فى الاذاعة أو من الصور فى التليفزيون ، ولكنهم لا يتحولون الى « رؤى » فى مرآة النقد والتقويم •

أما الفجوة الاخرى ، فهى بين النقد والقارىء • والاحصاءات مرة أخرى هى التى تتكلم فتقول ان مؤلفات طه حسين والعقاد ولويس عوض ومحمود العالم وحسين مروة وميخائيل نعيمة ومارون عبود واحسان عباس ومحمد مندور هى الأكثر توزيعا بما لا يقاس بالنسبة الى مؤلفات أى ناقد شاب مهما كان الاكثر حداثة وتجديدا أو العكس ، الاكثر تقليدا و «وصفية» ، ذلك انها فجوة غياب المصداقية • انقطع الخيط السحرى الذى كان يشد القارىء الى النقد فيرشده الى العمل الجيد ويحرضه على تذوق الجديد ، ويربيه على محبة الحق والخير والجمال والذود عنها • ولكن اختلاط القيم وخراب الذمم واضطراب المعايير دفع القارىء الى الازورار عن النقد الا اذا كان فضائحيا أو مسليا يستعيض به ، عن قراءة المنقود • هذا القارىء يقرأ كلاما موزونا مقفى لا علاقة له بالشعر ويقال له من « النقد » انه الشعر ويقرأ كلاما منثورا باحكام له بداية ووسط ونهاية ويقال له من « النقد » أنها القصة • ولان هذا القارىء قرأ فى المدرسة أو فى الجامعة أو خارجهما شيئا من الشعر أو النثر ، فانه ينظر الى « نقد هذه الايام » كما لو أنه خدعة من النصب والاحتيال • ولانه ليس متفرغا للتفرقة بين نقد وآخر ، فقد اتسعت الفجوة بين الناقد والقارىء اتساعا لا يسده الوصفيون التقليديون ولا الوصفيون الجدد ، وانما يحتاج لمعجزة •

* كانت النتيجة الثالثة ثمرة طبيعية للنتيجتين السابقتين ، فغياب النقد الواقعى أو ضعف صوته أو تخلفه ، وكذلك تمزق الدورة الجدلية بين الادب والنقد والقارئ ، قد تسببا فى تراكم العديد من المشكلات الفكرية والاشكاليات الجمالية دون حل أو دون تشخيص وأحيانا دون اكتشاف ، كما تسببا فى احتجاب العديد من المواهب سواء بعد ظهورها أو بانعدام هذا الظهور • وأيضا تسببا فى استقرار أو محاولة استقرار بعض المفاهيم والقيم الخاطئة والضارة بمستقبل الادب وحاضر الذوق والوجدان •

* * *

ومن الطبيعى أن نهضة جديدة فى مجال النقد الادبى لاسبيل لانجازها بتنشيط بعض الاقلام المنطوية على نفسها أو المتباعدة أو باصدار مجلات ومنابر جديدة • النقد كالادب ظاهرة اجتماعية ترتبط عضويا بنهضة أوسع وأشمل وأعمق ، هى نهضة المجتمع الذى تنتمى اليه ، ونهضة القوى الحية التى تنبثق عنها •

ولكن ذلك لا يعنى مطلقا ((انتظار الفرج)) حتى يدق الباب ، لان ما نراه فوق السطح لا يحجب عنا الصراعات المعقدة فى جوف الارض الخصبة المعطاء • وهى الصراعات التى لا تسمح للظواهر السلبية الطاغية أن تنفرد بالساحة • ولان النهضة لم تمت قط فى أية لحظة ، وانما هى فى حالة كمون هنا ونشاط هناك ، تبدا أحيانا بأشياء صغيرة ومتفرقة وفى مجالات متباعدة • ولكنها تنتهى حتما بالتدفق فى مجرى رئيسى واحد نراه فى البداية ضيقا وبطيئا ، ولكنه مع الزمن والتجارب والنضالات المستمرة والتضحيات سرعان ما يتسع ويسرع ويأخذ مكانه الطليعى فى صياغة التاريخ •

والنقد الادبى ليس اكثر من جندى فى الكتيبة المتقدمة لاستئناف هذه النهضة •

حصار البطل *

وانحسار الثورة

(نماذج من القصة العربية المعاصرة فى مصر)

د . أمينة رشيد

* ورقة قدمت الى مؤتمر « الادب والثورة » الذى انعقد فى سكيكدا بالجزائر فى اكتوبر ١٩٨٧ ، بمناسبة الاحتفالات بالثورة الجزائريه .

ان صلة الادب بالواقع صلة مركبة ، متشابكة الابعاد تتضافر علاقاتها فى جدل يرفض السببية الآلية المباشرة ، وهذه الصلة كانت تدرس فى الماضى ، غالبا ، عبر المقارنة بين عناصر العمل الادبى وعناصر الواقع كى يصل الباحث الى اصدار حكم عن تأثير الواقع فى العمل ، توضحه بيئة الكاتب وجذوره الطبقية .

لقد تطورت اليوم الدراسة الادبية بحيث تقدم لنا أدوات أكثر دقة لفهم علاقة الادب بالواقع ، متجاوزة البعد الاحادى لهما . فالعلاقة بين الكتابة والرؤية علاقة جدلية . تؤثر الرؤية على الاسلوب ، ويكشف الاسلوب بدوره عن الابعاد الحاضرة والغائبة فى المنظور الادبى . وقد أردت فى حدود هذا البحث أن أتابع من خلال بعض الروايات المعاصرة فى مصر العلاقة بين **حصار البطل** الذى يتكرر كموضوع أساسى فى هذه الأعمال وانحسار الثورة الفعلى فى المرجع الواقعى ، كما بدت لى عبر الوسائط اللغوية والشكلية للاعمال التى سوف أقدمها ، معتبرة أن مرآة العمل الادبى هى بالفعل مرآة مشروخة ـ حسب عبارة « بيتر ماشرى » ـ

مجزأة فى اختيارات الاديب ثم فى الرؤى المتضمنة فى العمل نفسه ، عبر الجدل الصراعى بين القال والصامت • وأرى مع ذلك أن العمل الادبى يعطى معرفة عن الواقع ، وليس فقط فهما لايديولوجية الكاتب فى صراعها مع وعيه وفنه ، معرفة بالواقع المعاش وربما باحتمالات الواقع فى الاعمال الجيدة •

أردت اذن أن أظهر كيف جسدت بعض الاعمال المصرية القصصية (التى اخترتها بمحض تذوقى الشخصى أو صدفة كمحاضرات طلبت منى للتدريس أو ندوات أدبية) كيف جسدت عبر حصار البطل الانحسار الفعلى والتراجع اللذين شهدتهما البلاد فى السبعينيات ثم تعمقا فى الثمانينات • وقد اقتصرت على الادب المصرى رغم قناعتى بالتواصل بين النصوص فى العالم العربى بأجمعه ليس بسبب التفضيل الشوفينى ، بل بسبب معرفة أفضل ، أو أقل سوءا ، للادب العربى فى مصر •

لتوضيح الفكرة ، فهناك قصة قصيرة لاسماعيل العدلى نشرت فى ١٩٨٢ ، عنوانها ((الحصار)) تقدم دلالة رمزية للمفهوم الذى سوف نرى تجلياته فى بعض النصوص • فللحصار هنا ثلاثة مستويات نصية ، نجد أولا الحصار المعنوى الذى عاش فيه البطل ، الذى يقتل فى بداية القصة ، قبل قتله • أما الدلالة الثانية للحصار فتأتى عابرة من خلال اشارتين فى عناوين جرائد ، محددة للزمن التاريخى للقصة : حصار الفلسطينيين فى بيروت ، ودلالة ثالثة للحصار تحكم بناء القصة بأكمله حيث يردد مجاز الحصار الرهيب للحياة اليومية ، الرتيبة ، عبر المكان ، المكتب ، البيت ، العلاقة ، أو انعدامها ، مع الاخرين وفقدان لغة التواصل : مع الام ، الفتاة التى يحبها البطل ، الجيران ، الخ • وقد تغيرت اللغة القصصية، من خلال تطور الاحداث ، لا يتضح شىء عن كلام المتحاورين أو عن لغة الراوى • عبر الحوارية المهمة التى تبنيها اللغات المختلفة للمونولوج الداخلى والخطاب المباشر ، وغير المباشر ، وغير المباشر الحر ، لا ينضح شىء بل يزداد الغموض • فتتداخل الاوهام والحقائق والاراء المتضاربة ، وتحبط اللغة أى جهد للوصول الى الحقيقة ، ويبقى الحصار الحقيقة الاولى والاخيرة الدلالة القصصية • حصار القتيل والفلسطينيين ، صور على مستويات مختلفة لحصار البطل وحصار جميع شخصيات القصة : الام ، الفتاة ، الزملاء فى المكتب ، كل منهم مسجون فى حصاره الداخلى ، بينما توظف اللغة لتجسيد غياب التواصل والاغتراب فى زمن الحصار •

لنرجع الى الوراء ، ونتأمل هذا الزمن ، فى منتصف الستينيات ، حين تراجع نجيب محفوظ عن الكتابة البازاكية ـ حسب عبـارة صنع الله ابراهيم ـ ليصور الواقع فى أسلوب رمزى ، ونقف عند رواية قصيرة طبعت لأول مرة فى ١٩٦٦ وصدرت فور نشرها ((**تلك الرائحة**)) لصنع الله ابراهيم فهذه الرواية الموجزة والكثيفة ذات دلالة أساسية فى الموضوع الذى يهمنـا ((حصار البطل وانحسار الثورة)) فالبطل منذ البداية ـ وتبدأ الرواية عند خروجه من السجن ـ محاصر ، اذ حددت اقامته بالضرورة التى فرضتها عليه السلطات ، أو يتواجد فى منزله ، أو فى منزل ما ، اذ نعرف منـذ البداية أنه بلا اسم وبلا عنوان ، منذ الغروب حتى الشروق فيخرج من السجن ليرجع الى سجن ما ، كما يقـول محمود أمين العـالم فى دراسـته ((لتلك الرائحة)) وسرعان ما نكتشف أنه ليس فقط محصورا فى زمـان دائرى ومكان مغلق ، بل أيضـا فى الغربة التى تفصل بينه وبين الناس ، بينه وبين القيم السائدة فى مجتمع تغرب هو الاخر ، فيبدو البطل مقطوعا عن حاضر لا ينجح فى الانتماء اليه وعن ماض عرف فيـه الحب والالتـزام والزمالة والكتابة فيتجول دون نتيجة من أخ الى أخت للاستضافة ، يحاول دون جدوى اعادة علاقته مع نجوى التى كان يحبها وكانت تحبـــه ، فالحـديث معهـا أصبح مسـتحيلا ، مثـل أى حـديث مع أى انســان ، كما لا يستطيع أن يمارس الجنس معهـا • فبعـد الحصار البوليسى المسئول عن الحركة الدائرية المحاصرة للبطـل ، تبدو الغربة وانقطاع الصلة مستوى ثانيـا للحصار •

يعبر الفضـاء الروائى بأكمله عن الحصار وعن الغربة • فالاماكن المغلقة مثل الحجرات والمكاتب ، موحشة ، محايدة ، فارغة • قسم البوليس يزيـد من التوحش والعنف والقذارة والدناءة • أما الاماكن الخارجية فتزدحم بأناس منظرهم قبيح ،أصواتهم مزعجة ، ولانضيف هنـا شيئا لمـا وصلت اليه دراسة محمود أمين العـالم عن دلالـة الرائحـة القبيحة التى تغمر القصة معبرة عن واقع الحيـاة المعاصرة والجـارى الطـافحة فى قلب المدينة • والبطل لا يجـد أية ألفة فى الخـارج أو فى الداخل • ينظر الى الاشياء والى الناس دائمـا من الخـارج ، عبر نافذة المترو أو شباك المنزل ، من وراء باب أو زجاج شركة طيران •

ويشكل الراوى هذا الاغتراب فى جمل قصيرة ، ترفض الوصف الشامل، والذى يعطى الشمولية ، وتكثر من سرد الافعـال : ((دخلت وأكلت ثم دخنت

ونمت » • وتمتلىء الرواية بالافعــال اليومية ، أكل سندوتش ، أخــذ دش شراء الجرائد اليومية وقراءتها كلهــا ، شراء زجاجة من اللبن ثم غليهــا ثم شربهــا • وينسج التكرار المستمر لتلك العبارات الشبكة الرتيبة التى تحصر البطـل فى عبث حيــاة فرغت من المعنى ، مكونــا مستوى ثالثــا للحصار •

أما المستوى الرابع ، وربما الاساسى ، للحصار ، فيكون صورة المرجع الخارجى التى تبنيهــا الرواية • ان الزمن الخارجى للرواية كما نستنتجه من داخل النص هو زمن حرب اليمن واشتراك العمال النسبى فى ادارة الشركات كما استخرجه محمود العــالم من اشارات جاءت فى الرواية ، أى بدايــات الستينيات أو التحول « الاشتراكى » فى الحكم الناصرى • ونرى هنــا أن المرجع التاريخى لا يتعــارض مع حصــار البطـل كما وصل اليه العــالم ، بل يفسر بعدا أساسيا مع هذا الحصــار • يقـول النص : « وعندما تركنا ميدان رمسيس سـار بجوارنا قطــار فى نفس الاتجاه ، وكان ممتلئا بالجنود العــائدين من اليمن • وكانوا يهللــون من النوافــذ ويهتفــون ويلوحــون بأيديهم • وعندما أصبح المترو فى حزائهم ازداد حماسهم وهم يتطلعون الى ركاب المترو » (محمود العــالم ، « ثلاثية الرفض والهزيمة » ، ص ٤١ ، صنع الله ابراهيم ، تلك الرائحة » ص ٤٣) ـ هنا تقف الاشارة فى الدراسة واذا استكملنــاها فى الرواية نرى أنهــا تعطى علامة ليس فقط لزمن الرواية الخــارجى بل أيضا لدلالة النص الادبى : « وتأملهم هؤلاء (أى ركاب المترو) فى جمود ولا مبالاة ، وشيئا فشيئا هبط حماس الجنود » • اذا ربطنــا بين اللا مبالاة هذه وبين اشارات نصية أخرى نستخرج مستوى رابعــا للحصار ، حصار الجمهور الذى لا علاقة له باشتراكية أعانت فى الخطــاب السياسى الرسمى والقرارات الفوقية للسلطة دون أن يشترك هو أبدا فى صياغتها أو ممارسة فاعليــاتها • فالجمهور كمــا يأتى فى النص معــاد للاشتراكية معجب بالغرب ، منجذب للقيم الاستهلاكية السائدة ، منهمـك فى تفاصيل الحيــاة المــادية ، بينما تستغرق المدينة فى الازدحام ورائحــة المجــارى الطــافحة •

وتتكون دراعية الرواية الحقيقية فى التعــارض بين الفقرات التى بالخط العــادى والفقرات المطبوعة بالخط المــائل فكل خط يملا فراغ زمن مختلف • الاول يعبر عن الحــاضر الرتيب ، الالى ، المجرد من الانفعــال ، بينما الثانى يشكل تجربة ماض عاش فيه البطل : الحب والزمالة والالتزام وأمل ما • وظيفــة الخط المــائل اذن هى تكسير حيــادية الخط العادى ، معمقــة للحــزن الذى يفصل بين المــاضى والحاضر فى نقطــة شهدت الضياع

والانكسار الذى كان موقعه السجن : « هنـــاك شيء ما ضاع وانكسر » (تلك الرائحـــة ، ص ٣٤) ربما ربطت مع ذلك بين المـــاضى والحاضر الرغبة فى الكتابة ، رغم العجز عنهـــا • فالكتابة هى الاخرى بعـــد للحصـــار • لكن الحصار هنا ليس مطلقـــا ، اذ أن اشكالية ما ترتسم عبر سطور الروايـــة • فالعصر قـــد تغير ويفرض اذن البحث عن أسلوب جديد •

الاشارات الادبية فى النص لا تفك الحصـــار لكنها تمثل معـــالم على طريق : همنجواى (الجمل القصيرة ، رفض الوصف ، سرد الافعال) ، « كامو » والطـــاعون (تجربة العبث واللا معنى) • وفى تناص مزدوج الدلالة ينسب الى موباسان مفهوما للفن – قال موباسان أن « **الفنـــان يجب أن يخلق عالمـــا أكثر جمالا وبساطة من عالمنـــا • وقـــال أن الادب يجب أن يكـــون متفـــائلا ، نابضـــا بأجمل المشاعر** » (تلك الرائحة ، ص ٤٥) • والسؤال هو : هل تبنت « تلك الرائحة » هذا المفهوم رغم تصورها الصارم ، المحكم للحصـــار ؟ ربما لا تستشرف الرواية هذا التفـــاؤل ، وربما كان فى تشكيلها الاسلوبى للحصار رد ايجابى • وقـــد تســـاءل الروائى عن جدوى كتـــابة هذه الرواية فى عصر حافل بالمعـــارك ضـــد الاستعمار والصهيونية وامكانية افادتهـــا لاعداء الحركة الوطنية من خلال نقـــدها المرير للاوضـــاع الداخلية وربما أجاب وجود النص على السؤال بتجديده الاسلوبى والتضامن الـــذى أنشأه بين الزمان والمكـــان • ويجيب الروائى من ناحيته ، اذ يقـــول : « أما التوجه ذاته ، الانصات للصوت الـــداخلى ، والاغتراف من صـــلب الواقع الحقيقى ، دون مراعاة للمشـــاعر البرجوازية الحســـاسة ، أو لبعض الاعتبارات المرحلية ، فما زلت أعتمده أساسا لعملى » (مقـــدمة «تلك الرائحة ، ص ١٤ » • ربما تستطيع دراسة معمقة للرواية أن تظهر أن دقة الاسلوب وايجـــازه وجـــدته الحقيقية فى الرواية العربية ، تقـــدم حلا ناجحا لكن مؤقتا ومرحليـــا ولا يحل معضلة البحث عن شكل جديد للرواية العربية لكن فى حدود هذه القراءة نستطيع مع ذلك أن نرى أن الروائى حقق المقولة الشهيرة للينين **الذى كان يعتبر أن الحقيقـــة دائما ثورية أيا كانت** •

＊＊＊

وفى ١٩٨٣ ، يصدر ابراهيم أصلان روايته الاولى : « مالك الحزين » بعـــد المجموعة القصصية « بحـــيرة المســـاء » ، وقـــد استغرق فى كتابتهـــا منذ ديسمبر ١٩٧١ حتى أبريل ١٩٨١ • الفترة مليئة بالتحولات ، عاشت مصر هزيمة ١٩٦٧ وجاءت السبعينات وانتهت سياسات عبد الناصر •

تعكس « مالك الحزين » أيضا زمكانية حصار ، لكن نوعية الحصار قد اختلفت كما اختلف الاسلوب المعبر عنه · كان حصار بطل « تلك الرائحة » قد بدأ فى نقطة ما من الزمن بعد انكسار وضياع · ورأينا كيف عبرت الرواية عن الصراع بين زمنين ، زمن الانفعال والحياة وزمن الافعال الالية والنظر الى الدنيا من وراء فتحات · ويعيش يوسف النجار ، بطل « مالك الحزين » ، أيضا محاصرا فى سلسلة الافعال اليومية المتكررة بلا قيمة ولا أهمية حقيقية ،بينما لا يحدث شىء يذكر · يتجول البطل فى عالم هزئى ، ساخر ، دون انفعال ولا تفاعل · ويصيبه أيضا ، كما حدث لبطل « تلك الرائحة » العجز عن ممارسة الجنس · يصف الراوى النواحى الكاركاتورية للشخصيات التى تظهر لا جدوى حياتها ، تفريغها من المعنى ، والتى تؤكد نوعا آخرا من الحصار تمثله الهامشية واللا فعل والتسكع بدون هدف · موت العم مجاهد الذى هو الحدث الاساسى الذى يغطى بدايات الرواية لا يثير أى انفعال حقيقى ، مجرد اجراءات لدفنه ومحزنته وكلام بلا تواصل · لا أحد يسمع الاخر ولا أهمية تذكر لاى شىء ·

لكن المكان هنا ، حى امبابة وميدان « كيت كات » بصفة خاصة ، لا يبدو مغلقا مثل أماكن حصار « تلك الرائحة » · الناس كسكان حى شعبى يشتركون فى حياة جماعية ما ، فى شبكة علاقات تسودها السخرية و«المقالب» اليومية وتحدث فيها أيضا لحظات من الرفقة والتواصل العملى والتضامن الفعلى حتى مع العزلة والتوحد لكل شخصية على حدة · علاقة يوسف النجار بعم عمران ، علاقة صداقة ما تتحقق فى ليال من المشى ، وهى علاقة « تصحو وتموت » · يحيا الكلام ويموت حول لا شىء ، لا انفعال لا موضوع أساسى : تصحو الحكايات القديمة ، نفس الحكايات التى لا أول لها ولا آخر » (مالك الحزين ، ص ٣٤) · يبنى حصار هذا المجتمع من التهميش الذى يفرضه عليه التحول الزمنى المرموز اليه من خلال بيع المقهى الذى يجمع سكان الحى ·

ويخترق الحصار مع ذلك عبر جدلية التحول التى تحكم الرؤية ، تحول البطل (لانك لم تعد أنت ؟ لان النهر لم يعد هو النهر ؟ » مالك الحزين ص ١٠١) تغير امبابة (ويمتد تاريخ الحى منذ جذوره البعيدة عند معركة الاهرام فى ٢١ يوليو ١٧٩٨ ، « مالك الحزين » ص ٨٦ ، حتى بنايات العصر الحديث التى شوهت الشاطىء « الذى أكلته جسور المسلح لتقام الكاز ينوهات والملاهى ، مالك الحزين » ص ١١٢) · ثم يتغير المجرى الرتيب لحياة يوسف عندما يتواجد مع متظاهرى ، ١٧ و ١٨ يناير ١٩٧٧ فيرجع بذاكرته الى الوراء مرتين :

٥ سنوات الى الوراء ليتذكر مظاهرات الطلبة ·

٢٠ عاما الى الوراء ليتذكر صباه عند النهر على شاطىء امبابة ·

وهنا يتجسد الصراع عبر تشكيل الشحنات العاطفية التى لا تعبر عنها الكتابة فى باقى الرواية · لا ينخرط البطل فى المظاهرات ، لكنه يتجول حولها ، ينظر ، يسمع طلقات ، يرى النار تحرق المبانى والشجر بينما قوى الامن تقمع بعنف المتظاهرين · ويسمع صوت الكاتب الذى يتساءل فى تكرار مصر يحرك المشهد فى حوارية وحنين غائبين فى الفقرات الاخرى · الصوت صوت أمل وعتاب ، صوت تقارب وتعاطف مع المتظاهرين ومع ذلك تباعد وتأمل من الخارج · يتساءل الراوى بالحاح عما يكتب (أيصف هذا العالم خارج امبابة أم يصف ناسه فى امبابة على شاطىء النهر ؟) العلاقة مع المتظاهرين هى علاقة جدلية ، فيها التعاطف الشديد والتضامن مع رؤية (لا تخبرنا الرواية ما هى) والحسرة على وضع قاس ، من عنف السلطة حتى لا مبالاة الشارع أو ما يسميه الراوى « بالمتفرجين » ·

ويتجدد الحصار فى هذا التقارب ـ البعد الذى يلازمه : « ورأيتهم من أعلى وقد توافدوا وأعطوا ظهورهم للنصب وسكنت الحركة عند المنافذ المؤدية الى الميدان وبدأوا يغنون نشيد بلادى بلادى وفتحى ومنصور والجميع يغنون · كتبت عن الليل والنجوم البعيدة وقاعدة النصب الكبير الخالى فى قلب الميدان واللافتات وحركة الالاف كأنها الكائن الخرافى الواحد يغطى الحشائش والاسفلت والارضية ، والنشيد الخالد يتصاعد كأنه الهدير يتدفق الى المداخل العريضة المتباعدة : البستان ، قصر العينى، سليمان ، قصر النيل ، شارع التحرير · كتبت عن ذلك ولم تكتب أنك حاولت أن تشاركهم ولكنك لم تقدر أن ترفع صوتك بالغناء وقلت لنفسك ما الذى يمنعك ؟ ان أحدا لم يسمعك أو ينتبه اليك بين هذه الاصوات التى تملأ الدنيا ، ورددت معهم مقطعا أو مقطعين من النشيد الذى تحبه ولكن شيئا كأنه الخجل منعك » (مالك الحزين ص ٥٩) ·

والذكريات الأخرى هى ذكريات الصبى عند النهر ، فى حنين وحزن · « عشرون عاما قد مضت » ويتساءل الراوى بالحاح « أتتذكر ؟ » فى ايقاع ينغم القطعة ، بين ذكريات الصيد بالسنارة ، وحب قديم ، والنهر عندما كان النهر فى زمن آخر ، ما قبل الاغتراب والحصار ، عندما كان الناس مالكين لافعالهم وقيمهم وفعلهم فى الحياة : « لماذا لا تكتب أنك لم تشتر سنارة جاهزة أبدا » ، (مالك الحزين ص ٩٩) ·

وتبقى الكتابة هى الدلالة الجامعة . التى تركب الشتات وتعطى المعنى الضائع بين الحنين الى الماضى وقسوة الحاضر ، والكتابة هى القيمة التى فى امكانها استرجاع الشمولية والخروج من الحصار • ((وتمنى أن يكتب كل شيء ، يكتب كتابا عن النهر ، والاولاد الغاضبين وهم يأخذون بثأرهم من فاترينات العرض وأشجار الطريق واعلانات البضائع والأفلام)) ، (مالك الحزين ، ص ١١٢) •

* * *

تصور أعمال أدبية أخرى ، كثيرة ، الاحباط الذى أصبح سمة السبعينيات . منذ هزيمة ١٩٦٧ ثم التراجع عن المشروع الوطنى الذى صاحب بداية سياسات الانفتاح والهجرة لبلاد النفط وازدهار القيم الاستهلاكية فى الداخل والسطوة المتضخمة لوسائل الاعلام المرئية وغيرها التى تنشر أيديولوجيات وأنماط حياة البرجوازيات التابعة . بينما ينهمك الجمهور فى مشاكله اليومية واغترابه عن أزمات الواقع الحقيقية •

فى ((**الشيخوخة وقصص أخرى**)) **للطيفة الزيات** يدور الحوار التالى بين الأم وابنتها :

ـ ((لى رفاق ماتوا فى حرب ٦٧ فهل مات لك فى سن الشباب رفاق ؟ وأشفق أن أقول أورثنى استشهاد الرفاق فى الاربعينيات فى المظاهرات والسجون الشعور بالامتداد الى المستقبل • وأشفق أن أقول ونحن نقترب محبطين من الذكرى الاولى لانتصار أكتوبر الموءود أن الاحباط العام هو الذى يورث قصر العمر لا الاستشهاد • ويبقى الاحباط ما لم يندرج شهداء ٦٧ ، ٧٣ فى سياق مد شعبى جديد ينتشلنا من الوضع الذى تردينا اليه ، متفرجين)) (ص ٣١ ـ ٣٢) •

وسوف نرى كيف يتجسد هذا الشعور فى الفعل الروائى عند **رضوى عاشور** فى ((**حجر دافىء**)) (١٩٨٥) وعند **رمسيس لبيب** فى ((**الكاتب والصياد**)) (١٩٨٦) ، مشكلا المعادل المرجعى لحصار البطل فى انحسار الثورة ، فى النص وفى الواقع •

فى ((**حجر دافىء**)) ، رغم التضامن والحب الذى يربط بين الاسرتين اللتين يدور حولهما الحدث الروائى ، يفرض نفسه منذ البداية الشعور بالعزلة والانفصال الذى يحيط بالشخصيات • ويتأكد هذا الشعور من خلال وصف الفعل الجماعى : ونرى المظاهرات نفسها التى كان يرقبها يوسف النجار ، حركة الطلبة فى بداية السبعينيات ـ وهنا يسلط الضوء على اعتصام الطلبة فى الجامعة ومظاهرات يناير ١٩٧٥ •

يسود التضامن العلاقات بين المتظاهرين الثائرين • ومع ذلك تهمش الجماعة المتظاهرة وتحاصر من مجموعة الوطن الكبيرة التى تشغلها أمور الحياة اليومية والمجتمع الاستهلاكى والهجرة الى بلاد النفط • وتعطينا الرواية هنا ـ على عكس النماذج التى رأيناها سابقا ـ وصفا تفصيليا للاشياء وليس للانفعال الالية ، رغم وجود الرتابة اليومية ، فى نظرة تغرب وتحاصر الابطال فى مجتمع لا يحقق رغباتهم الانسانية الاساسية : الحب ، العمل ، الالتزام •

وينفصل أعضاء الجماعة : فى الهجرة الى الخارج لضمان البقاء اليومى أو تلبية لأمور استهلاكية يقدمها الواقع ، أو فى حصار العزلة الداخلية المؤلمة • لا نرى البطل الاساسى الملتزم ، لانه سجن ، الا قليلا • أما بشرى ، زوجته ، المرأة المصرية الشجاعة ، المنتمية ، الذكية الحساسة ، تزداد عزلتها مع تطور الاحداث حتى المشهد الاخير ، الجميل ، لبشرى مستندة الى تمثال « **نهضة مصر** » الذى يرمز الى آمال ثورة ١٩١٩ • وتستكمل دلالة « **الحجر الدافىء** » فى مجاز يصور قسوة السبعينيات وتغريبها للانسان وتهميشها للبطل الثورى ، ويبقى انحسار الثورة الدلالة الحقيقية للحصار •

ويقدم رمسيس لبيب شهادة أخرى لانحسار الثورة المحاصرة للأبطال فى « **الكاتب والصياد** » • الزمن زمن حصار بيروت فى ١٩٨٢ بينما يتعمق استلاب المجتمع المصرى فى صورة قرية صيادين على شاطىء جمصة فى غرب الدلتا • قد انقرض زمن « **صيد السمان** » و « **الصيد بالسكن** » كما تقول الشخصيات معبرة عن زمن ماض يصفونه فى طوباوية سعيدة • زمن كان يجمع الناس ويؤكد الانتماء • فالحصار اذن ليس فقط حصار بيروت • يتجسد هنا أيضا الحصار فى عدة مستويات : حصار المناضلين فى المدينة ، قاعات فارغة يجتمع فيها المناصرون لشعبى لبنان وفلسطين أو التى تمتلىء بالوجوه نفسها ، وجوه المثقفين المنفصلين عن الشعب ، لكن الشعب هو أيضا مهمش ومحاصر فى عالم لا يحترم الفعل الانسانى والانتماء للمكان ، عالم السلطة وتجار السمك الكبار ورجال الاعمال وكل المنتفعين • النظرة الى المستقبل غائبة كما فى جميع الاعمال التى تناولناها • الكتابة فقط تبقى الامل المشروع .. رغم الحصار الذى يعبر عنه الكاتب والذى ترمز اليه الاشارة الى كازنتزاكى •

* * *

للحصار فى الرواية المصرية اذن أبعاد كثيرة لم ننظر الا الى بعضها • وتذكرنا الاشارة المرجعية أن أحد أبعاد الحصار يوجد خارج النص ، فى واقع ما بعد هزيمة ١٩٦٧ الذى شهد فى مصر وربما فى العالم العربى أجمعه انحسار الثورة على شتى المستويات وبدرجات مختلفة تتدرج من التراجع الواضح حتى حدودالبيروقراطية الادارية مرورا بغياب الديمقراطية بمعنييها : حرية الفكر والمشاركة الجماهيرية فى الحكم وفى اخذ القرار • الحصار هو أيضا معنى استلاب الانسان العربى فى مجتمعات تهددها القيم الاستهلاكية والملهيات المغيبة : المخدرات ، الكورة ، التليفزيون ، الخ • واذا كان للرواية أثر فى الحياة كما للحياة وجود فى الرواية ، فينبغى أن يتعمق نقدها وتنتشر دلالاتها الرافضة ، كما يجب على الرواية أن تحمى نفسها من التبعية للاشكال المستوردة ، كي تجدد نفسها من داخل تجربتها ووعيها وواقعها وتراثها الثقافى فى جدل مع المكتسبات العالمية وتراث الشعوب الاخرى ـ **لكن هنا أيضا حصار : فمن يقرأ اليوم وماذا يقرأ ؟**

في الذكرى الاولى لرحيل حسين مروة

شجاعة العقل وتعميق الواقعية الجديدة

د . عبد العظيم أنيس



اذا قدر للمعارك الادبية التى دارت بين المثقفين اليساريين والبورجوازيين خلال الخمسينيات والستينيات أن يكتب لها تاريخ ، فلا شك أن حسين مروة سيكون واحدا من طليعة المثقفين اليساريين الذين حفروا بمسئولية ودأب وجدية طريقا لتيار الواقعية الجديدة فى الادب والنقد الادبى •

أما المسئولية فمصدرها الالتزام بقضية الشعب والثورة ذلك أن حسين مروة كان وظل ملتزما بقضية الثورة والشعب فلم يكن بمقدوره أن يقبل دعاوى الفن للفن ، أو أن العمل الادبى هو مجرد جهد عبقرى فردى يمكن أن يفهم خارج اطار المجتمع الذى نشأ فيه ، أو انه ليس للادب رسالة غير أنه أدب ••• الى آخر تلك الدعاوى التى عجت بها الساحة الادبية والفكرية آنذاك •

أما الجدية فمصدرها ادراك الحاجة الى مواجهة فوضى النقد الادبى وذاتيته فى لبنان ، بنقد منهجى مؤسس على نظرية نقدية صحيحة

ذات جذور عميقــة فى أرض الواقع ، وتعتمد أصولا معينــة فى فهم الأدب واكتشاف قيمة الجمالية ودلالته الاجتاعية ، ويعنى هذا ضمن ما يعنى أن يتسلح الناقــد بقــدر واسع من المعرفة تتصل بشؤون نفوس البشر والمجتمع وبثقافة وافرة راسخة عن خصائص لغة الادب وتراثه ، كما يعنى أن تتوفر للناقد حساسية ذاتية قادرة على التلامس مع خصوصية العمل الأدبى ودقائقه سواء فى الشكل أو المضمون • فالواقعية الجــديدة فى النقــد الادبى لا تحول عمل الناقــد الى مهمــة آلية كما يدعى البعض ، ولا تنقل مهمة الناقــد الادبى الى مهمة الناقد الاجتماعى كما يدعى البعض الاخر •

* * *

ولقــد عاب حسين مروة فى كتابه ((دراسات نقــدية فى ضوء المنهج الواقعى » على حركة النقــد فى لبنان غلبة فوضى القيم والمناسبيس وانتشار الاحكــام الاعتباطية المعتمدة على نوع العــلاقة بين النــاقد وصاحب العمل الادبى لا على العــلاقة الذنية بين الناقد والعمل الادبى ذاته . ودافع فى هذا الكتــاب عن فكرة أن النقد الادبى الحقيقى هو لون من ألوان الابداع الادبى يستهدف اعانة القــارىء على تفهم العمــل الادبى وكشف المغلق من مضامينه وأشكاله وادخال القــارىء الى مواطن أسراره الجمالية وارهاف حسه الجمالى واغناء وجدانه ووعيه بالقــدرة على استنبطان التجارب والافكــــار والــدلالات الاجتمــاعية والمواقف الانسانية ــ فى ضعفها وقوتها ــ التى يقفهــا الاديب تجاه قضــايا عصره ومجتمعه وعالمه ، أى تجاه الانسان •

ولأن حسين مروة كان ناقدا عربيــا ولم يكن ناقدا لبنانيا فحسب، اتسع طموحه فى ميدان النقــد الادبى الى أبعــد من تخــوم لبنــان الادبية أو حتى تخوم بلاد الشام ، فهو يبدأ من مارون عبود فى (فارس أغا) مارا بتوفيق الحكيم فى مسرحية (طعام لكل فم) ، ولويس عوض فى كتابه عن الادب الاشتراكى ، والعقــاد والنويهى فى تناولهما لابى نواس ، وبلند الحيدرى فى ديوان (خطوات فى الغربة) ، وادونيس فى تجربته الشعرية الصوفية المنشورة باسم (كتاب التحولات والهجرة فى أقــاليم الليل والنهــار) ، دون أن ينسى خليل حاوى فى (بيــادر الجوع) أو رضوان الشهال فى (جرار الصيف) أو حتى ديوان الأخطل الصغير بشارة الخورى •

وضمن هذا كله يتناول حسين مروة الرد على دعاوى كثيرة ثبت تاريخيــا بطلانهــا •••• من هذا دعوى لويس عوض فى الستينيات عن انحســار تيــار الواقعية فى الادب وعودة التيار الرومانسى بزخــم

كبير ، أو دعوى أدونيس بأن هجرته الى العالم الجوانى فى كتاب « التحولات » هى هجرة الى عالم أكثر حقا وأكثر رسوخا وأنها ليست انكفاء أو انفصاما • تلك هى مماحكات الشعراء فى مناخ العزلة الاجتماعية والغربة الفكرية حتى وان صدرت عن شعراء كبار فى مقام أدونيس •

ولان حسين مروة كان فى هذا طليعيا ، فربما كان من الطبيعى أن يشوب عمله هذا كل ما يصيب البدايات الطليعية من قصور • وليس هذا مستغربا لان النقد الادبى ـ اذا استعنا بكلمة الفيلسوف الايطالى « جوبو » عن الشعر ـ « **لن يحتفظ بمكانته ما لم يكن بحثا عن الحقيقة ، كما هو العلم ، ولكن بصورة أخرى** » •

ولذا يكون من الطبيعى أن يعود هذا الباحث عن الحقيقة الى مراجعة ما كتب أملا فى مزيد من الاقتراب منها • ولقد أعاد حسين مروة كما علمت النظر فى بعض أحكام كتابه فى طبعاته التالية ، وان كنت لسوء الحظ لم أطلع الا على الطبعة الاولى الصادرة عام ١٩٦٥

ولعل هذا يذكرنى بما يلح عليه بعض الادباء الشبان ، عندما يطالبوننا ـ أنا وصديقى الاستاذ محمود أمين العالم ـ باعادة طبع كتابنا القديم (فى الثقافة المصرية) الذى صدر فى بيروت منذ أكثر من ثلاثين عاما وكتب حسين مروة مقدمته فقد كان رأيى أنه من الضرورى اذا أعدنا طبع هذا الكتاب أن نقدم لطبعته الجديدة بمقدمة طويلة جديدة نشرح فيها ـ مع الاحتفاظ بالنص القديم كوثيقة تاريخية ـ كيف أننا أعدنا النظر فى بعض جوانب أحكام هذا الكتاب رغم أننا لم نتخل عن أصول منهجنا فى الواقعية الجديدة ، وباعتبار أننا اكتسبنا خلال السنوات التى مرت منذ صدور الكتاب مزيدا من الفهم لهذا المنهج ومزيدا من المرونة والخصوبة فى تطبيقه ومزيدا من الحساسية تجاه الاعمال الادبية التى تناولناها فى الكتاب •

اشير الى هذا هنا لانى أحس أن حسين مروة بينما كان يكتب فى بيروت فى أوائل الستينيات عن مسرحية (طعام لكل فم) لتوفيق الحكيم أو عن دعاوى لويس عوض عن انحسار تيار الواقعية وعودة الرومانسية من جديد ، لم يكن على اتصال كاف بمجريات الامور فى القاهرة وظروفها •

فنحن نعرف أن توفيق الحكيم قد جعل قضية القضاء على الجوع فى مسرحيته قضية تقنية وليست قضية صراع اجتماعى ، والان نحن

نعرف أيضا أن توفيق الحكيم قد أراد بمسرحيته أن يغمز نظام عبد الناصر بالتلميح الى أن مشروع القضاء على الجوع قد أدى الى التضحية بالعدالة ، ولعل هذا هو المبرر الحقيقى لان يقحم توفيق الحكيم ذكرى المأساة اليونانية القديمة عن الكترا وأخيها أورست فى مواجهة حمدى عبد البارى وزوجته سميرة والست عطيات صاحبة البيت ، ولهذا التلاحم المصطنع بين المعقول واللا معقول فى نسيج واحد ٠

ما لويس عوض فلا ينبغى أن ننسى أنه كتب ما كتب ، بينما كان العديد من المبدعين والنقاد اليساريين المصريين فى معتقلات الواحات والفيوم وأبو زعبل ، وان هذه الحقيقة المؤقتة وما مثلته من أزمة الديمقراطية السياسية فى مصر آنذاك قد ألقت بظلها على الأدباء والفنانين الذين كانوا خارج المعتقلات ٠ فالانصراف الى نشر قصائد الغزل لصلاح عبد الصبور وما سمى بالجيشان الرومانسى عند نجيب محفوظ ، ونشر مجموعة أوراق قديمة ليوسف الشارونى بعنوان (المساء الأخير) ، لم يكن الا رد فعل طبيعيا لازمة المثقفين فى اطار أزمة الديمقراطية السياسية ابان العهد الناصرى فى أوائل الستينيات فى وقت ازدحمت فيه المعتقلات الناصرية بالفنانين والادباء ، وسيطر الشك على نفوس الكثيرين منهم من الطلقاء ٠

ولويس عوض نفسه أحد الذين أصابهم رذاذ الاعتقال اذ قضى أكثر من عامين فى معتقلى الفيوم وأبو زعبل ، وعانى ما عانى فى المعتقل الاخير بالذات ٠ وعندما أفرج عنه فى منتصف عام ١٩٦١ وعاد للكتابة عاد وفى نفسه مرارة شديدة وحرص فى نفس الوقت على أن يميز نفسه عن موقف الاشتراكيين الماركسيين ، فبدا وكأنه قد تلهف على أوراق يوسف الشارونى القديمة ليتخذ منها دليلا على الاحتجاج على تيار الواقعية الذى اجتاح حياتنا سنوات وسنوات فانزوى أمامه الابداع الرومانسى وانطوى على نفسه كما يقول لويس ٠ ولقد أضاف الى هذا ما نشره حسين عفيف من شعر منثور وترجمات ثروت عكاشة لبعض أعمال جبران التى سبق ترجمتها ونشرها من قبل ، واعتبر هذا كله بداية تيار رومانسى كاسح دون أن يدرك أن هذه الايماءات ليست الا انعكاسا لوضع الازمة السياسية التى كانت قائمة آنذاك وانعكاسها على المناخ الأدبى العام ٠

ولقد ميز حسين مروة عن حق ــ فى رده على لويس عوض ــ بين مفهومين للرومانسية ، وتساءل ان كان المقصود بالرومانسية تلك

الحركة الفنية الفكرية ذات الصفة التاريخية التى انبثقت حتى الثلث الاول من القرن التاسع عشر فى فرنسا بعد نمو الرأسمالية وشعور بعض المثقفين بمرارة الخيبة فى خضم الصراع الجديد ... أم أن المقصود عند لويس عوض بالرومانسية تلك الرومانسية الاعم ذات المحتوى الغنائى العاطفى فى الادب والفن بمختلف أشكالها وأنماطها ، مع أن هذا الفهم الاخير للرومانسية لا يتعارض مع الواقعية عند حسين مروة . وأبو نزار يكاد يجزم فى كتابه أن لويس عوض لا يقصد المعنى الاول رغم اعترافه بوجود نص فى كتاب لويس يوحى بأنه يعنى المفهوم الادبى للرومانسية كتعبير عن خيبة الامل أو كحركة احتجاج .

والحقيقة أن هذه الايماءات الرومانسية فى أوائل الستينيات لم تكن الا اشارات على الانسحاب التدريجى الحزين الى كهوف النفس وجدران الذات عند الكثير من الادباء والفنانين منذ نهايات ١٩٥٨ الى يوم أن كتب لويس عوض ما كتب عام ١٩٦٣ .

ولا ينطبق هذا على الادباء البورجوازيين بالدرجة الاولى وانما ينطبق أولا على المبدعين التقدميين الذين بقوا خارج الاسوار يقتاتون الشك والقلق وفقدان الطريق .

أليس هذا هو الزمن الذى كتب فيه يوسف ادريس روايته (البيضاء) على حلقات فى جريدة الجمهورية بينما كانت حركة اعتقال المثقفين اليساريين على قدم وساق ؟

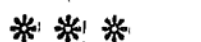
ألم ينشر صلاح جاهين فى ذلك الزمن رباعياته الشهيرة التى قال فيها :

سهير ليالى وياما لفيت وطفت
وفى ليلة راجع فى الضلام قمت شفت
الخوف ... كأنه كلب سد الطريق
وكنت عاوز أقتله ... بس خفت
عجبى !

أليس هذا هو زمن قصائد ديوان (أحلام الفارس القديم) لصلاح عبد الصبور ؟ وهو أيضا زمن قصيدة «الخروج» لنفس الشاعر التى تذكر بالمناسبة بكتاب (التحولات والهجرة فى أقاليم الليل والنهار) لأدونيس الذى استلهم فيه قصة صقر قريش عبد الرحمن الداخل الذى خرج مطاردا وهاربا من دمشق ؟ ألم يكن هذا هو زمن انهيار

الوحدة المصرية السورية فى سبتمبر ١٩٦١ وضياع الامال التى علقت عليهـا ؟

ان استشهادات حسين مروة فى الرد على لويس عوض بديوان صلاح عبد الصبور (الناس فى بلادى) وقصة يوسـف ادريس (الطـابور) وقصيدة عبد الرحمن الشرقاوى ابان العدوان الثلاثى وقصيدة صلاح جاهين (موال عشان القنال) لا تصلح فى رأيى للرد على لويس عوض فيما ادعاه عن انحسار تيـار الواقعية ، لان كل هذه الابداعات الادبية تمت فى مرحلة سابقة على المرحلة التى كتب فيهـا لويس عوض ما كتب ، مرحلة امتلات بالتفـاؤل والثقة والامل والاعتزاز الوطنى والقومى بالمكاسب الآتى سجلتها حركة التحـرر العربى بقيـادة عبد الناصر خلال العدوان الثلاثى وفى مواجهة التهديد التركى الامريكى لسوريا عام ١٩٥٧ ومن قبل ذلك انتصارات حركة التحرر الاردنية ضـد الامبريالية البريطانوية فى عام ١٩٥٦ ، وتوج هذا كله بالثورة العراقية فى يوليه ١٩٥٨ ٠



نأتى بعـد ذلك الى دراسة حسين مروة عن أبى نواس أو بالاحرى عن كتاب العقـاد عن أبى نواس الذى سماه (دراسة فى التحليـل النفسى والنقـد التاريخى) ، وكتاب النويهى الذى سماه (نفسية أبى نواس) ، والكتابان يمثلان كما قال مروة جموحا فى تطبيـق النظريات النفسية على دراسة الادب الى درجة أن البعض جعل من الاثار الادبية مجرد أوعيـة لافرازات الغرائز الاولية أو مجرد مداخن ينفث فيهـا العقل الباطن دخـان الاكـداس المضغوطة فى دهاليزه أجيـالا من الزمن ٠

وبين عقـدة النـرجسية فى فهم شعر أبى نواس عنـد العقـاد ، وعقـدة الامومة لفهم خمرياته عند النويهى يضيع ابو الحسـن ابن هانى ويتجاهل الناقدان الكثير من أجمل شـعر ابى نواس فى التغـزل بالنسـاء تأكيـدا لمفاهيمهما ، ويلوى عنق الحقيقة فاذا نحن أمام كتابين فى نظريات التحليل النفسى والفرويدية أكثر مما هما فى النقـد الادبى وفهم شعر أبى نواس ٠

والحقيقة أن حسين مروة كان على حق فى احتجاجه على العقـاد والنويهى ٠ فالشذوذ الجنسى فى عصر أبى نواس وبيئته كان شائعا، وكـان من الصحيح أن يعلل هذا الشذوذ بالعـامل الاجتماعى دون أن

يتكلفا ذاك الجهد والتمحل ، ودون أن يتجاهلا بعض أجمل شعر أبى نواس لانه لا يتفق مع نظرياتهما فى التحليل النفسى .

بقيت كلمة عن كتاب حسين مروة (قضايا أدبية) . لقد كان هذا الكتاب أول جهده فى ميدان النقد الادبى ، والحقيقة أننى أكاد أقول أنه استمرار للجهد المنهجى الذى بدأه كتاب (فى الثقافة المصرية) ، فهو يتضمن ردا مفصلا على احتجاجات طه حسين بأن منهجنا فى الادب لا يترك مجالا لادب الطبيعة الذى ليس له دلالة اجتماعية فى رأى طه حسين . لكن حسين مروة قدم استشهادات مطولة بلوركا وناظم حكمت ونيرودا وابن الرومى وآخرين نفيين انه لا يوجد أدب طبيعة مجرد من النظرة الانسانية والموقف الانسانى . كما تضمن الكتاب (قضايا أدبية) استمرارا للحوار حول الفصحى والعامية ، وتعقيبا على مناظرة اليونسكو فى بيروت (لمن يكتب الاديب للخاصة أم للكافة) والتى كان طرفاها طه حسين ورئيف خورى ، هذا فضلا عن تحقيق شبه صحفى عن مؤتمر الكتاب السوفييت المنعقد فى ديسمبر سنة ١٩٥٤ استغرق نحو نصف الكتاب ، وامتلأ بالاشارات لما كان يعتمل فى صدور الكتاب السوفييت بعد وفاة ستالين من ارهاصات وتطلعات .

لقد صدر هذا الكتاب عام ١٩٥٦ ، ومن يقارن مادته بمادة كتاب (دراسات نقدية) الصادر عام ١٩٦٥ سوف يجد فى الكتاب الأخير نضجا أكبر ورحابة صدر أشد وتعميقا أدق للواقعية الجديدة . ولست أشك فى أن ما كتبه حسين مروة فى النقد بعد ذلك كان تعبيرا عن هذا الفهم الاعمق ورحابة الصدر الاشد فى الموقف من الادب والنقد الادبى . وهذا النضج المتزايد وثيق الصلة بالنضج العام فى فهم قضية الثورة والشعب وفى الارتفاع بقضية المسئولية فى المجال الثقافى الى مستويات أعلى تميزت بالبعد عن ضيق الافق والجمود الفكرى وبالمزيد من الاقتراب فى فهم التراث الادبى .

لقد فقد النقد الادبى ، كما فقد التراث ، باستشهاد حسين مروة .. واحدا من ألمع نجومه ، وليس من شك أن خسارتنا بفقده لن يسهل تعويضها . لكننا لا نملك الا أن نمضى على طريق حسين مروة نفسه باذلين كل جهدنا وفاء للاهداف العظيمة التى كان يعمل من أجلها وللقضية التى أخلص لها طوال حياته .. قضية الثورة والشعب ، وأملا فى تحقيق ما كان يصبو اليه دائما من آفاق فى الاستقلال والديمقراطية والوحدة والاشتراكية .

مقدمة

« النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية »

أيمن حموده

« من هـذا الفكـر (المـاركسي) انطلقت ، اذن ، في محاولتك انتاج معرفة التراث ، ومنه انطلقت لتؤكد ، في ملموس بحثك ، ان الفكر الثوري للطبقـة العاملة هـو القـادر على التملك المعـرفي للتـراث . والفكر العلمي ، بمـا هو فكر علمي ، له طابع كوني ، لا يصح فيه القول انه شرقي أو غربي أو شمالي أو جنوبي ، الا عند من ليس له من العلم سوى الجهل به ، وبالتالي ، العداء له . ليس مثل هذا الفكر الظلامي وريث التراث ، حتى لو ادعى ذلك ، وزاد فقال انه فكر اسلامي . ما كان الفكر الاسـلامي في تراثه ظلاميـا . هـذا ما بينتـه في كتابك . وبينت طموح هـذا الفكر الى التحرر والانعتاق من كل ظلم ومن كل ما هو ضد العقل وضد العدل ، ليس في تياره العقلاني وحده ، بل في تياره الاشراقي الصوفي هذا الذي يظهر فيه ، بوضوح مأساوي ، طموح هذا الفكر الى التغيير الثوري لنظام الاستبداد » .

مهـدي عامل
... الى حسين مروه .
وعن كتابه النزعات
المـادية في الفلسفة العربية
الاسلامية

منذ العصر الوسيط ، الذي صدر عنه تراثنا العربي ـ الاسـلامي ، حتى عصرنا الراهن ، ظلت دراسة هذا التراث عاجزة عن كشف العلاقة الموضوعية بين هذا الانجاز الفكري وحركة واقعه الاجتماعي · وبقي التراث

فيها فكرا غيبيا مثاليا ، لمجتمع قدرى ، تغيب عنه فاعلية الارادة البشرية ، والقوى الاجتماعية التى أنتجت له حياته المادية ٠

ومع ظهور التيارات السلفية الجديدة ، ظهرت بدعة ((تحديث)) التراث ، محاولة اقامة تماثل بين أفكار الماضى وأفكار الحاضر - أفكار القرن العشرين وانجازاته - مع تجاوز كل مراحل التاريخ وما حدث فيها من تغيرات اقتصادية واجتماعية وفكرية ٠ وكأن تاريخ مجتمعاتنا العربية لم يعرف شيئا اسمه الرأسمالية أو الامبريالية أو التحرر الوطنى أو سيرورة الانتقال الى الاشتراكية ٠

هذه التيارات السلفية ، انما تنتج بذلك ، بغير وعى أحيانا ، وبشكل غير مباشر ، شكلا أيديولوجيا تنعكس فيه أيديولوجية البرجوازية العربية ، التى تهدف الى استمرار البرجوازية ، كطبقة ، الى الأبد ٠

وما أن صدر هذا الكتاب الموسوعى الضخم - الذى ينظر الى التراث فى ضوء منهج التحليل الماركسى ، رائيا صورته نابضة بحركة التاريخ الذى ابدع للمجتمع العربى - الاسلامى تراثه ، موضحا حركة هذا المجتمع بأهم خصائصه وتناقضاته ، وبالاشكال الفكرية المعبرة عن الصراعات الاجتماعية والايديولوجية ، فى حضور القوى البشرية صانعة التاريخ - ما أن صدر هذا الكتاب ، حتى استثار النقد من كل صوب ، واحتدم حوله النقاش ٠

٠٠٠ رفضوا (!) النظر فى التراث بمنهج التحليل الماركسى ٠ بحجة « الأصالة » وبحجة أن هذا الفكر « غريب » ، و « غربى » ، و «مادى» ٠

لكن ، التراث شىء ، ومعرفة التراث شىء آخر ٠ اما أن نقبل بوجود قوانين موضوعية تحكم حركة التاريخ ، فتكون معرفته العلمية ممكنة ، أو نرفض ، فنرفض بالتالى امكانية المعرفة ٠

هذه المعرفة تنطلق من الحاضر ، من موقع فى الحاضر ، لذلك فهى تتعدد وتختلف باختلاف الموقع الذى تنطلق منه فى حقل الصراع الطبقى الايديولوجى المحتدم فى المجتمعات العربية المعاصرة ٠

لنبدأ بقراءة المقدمة ٠

*** الوضع الايديولوجى لقضية التراث :**

اذا كان الفكر البرجوازى العربى يكشف عن تخبط أيديولوجى فى الحلول التى يقدمها لقضية التراث ، فقد حان الوقت للفكر العربى الثورى ان يقدم الحلول أيضاً وفقا لايديولوجيته الثورية من أجل حل مشكلة العلاقة بين حاضرنا وتراث ماضينا ، حلا علميا ·

المؤلف ، يؤكد على ضرورة رصد حقيقتين :

الأولى . هى ، حقيقة المحتوى الثورى لحركة التحرر الوطنى العربية ، فى حاضرها وآفاق تطورها المستقبلى ، وهو ما يؤكده الاتجاه الثورى الصاعد لحركة التحرر ·

والثانية ، وهى ، حقيقة الترابط الجوهرى بين المحتوى الثورى لحركة التحرر فى مرحلتها الحاضرة ، وبين الموقف الثورى من التراث العربى ــ الاسلامى لأنه « من غير الممكن أن نكون ثوريين فى موقفنا من قضايا الحاضر ونكون مع ذلك غير ثوريين فى موقفنـــا من تراث الماضى · الثورية موقف شمولى ، كلى ، لا يتجزأ » ·

*** لماذا تتعدد معرفة التراث :**

يلاحظ المؤلف .. أن بعض اشكال معرفة التراث (تفسير ، تاريخ ، دراسة ···) يتخالف ، وبعضها يتشابه ، وبعضها يتناقض ، فى حين أن التراث نفسه ، واحد ، له نصوصه ، الموروثة للاجيال اللاحقة ·

ويفسر ذلك ، بالفصل ، بين التراث نفسه ، ومعرفة هذا التراث · معرفة التراث هى اضافة خارجية تصل اليه من مصادر متعددة ، لذلك تتعدد ، أما التراث نفسه فواحد ، لا يتغير ·

كل « معرفة » صادرة عن مؤرخ أو مفسر ، قديما أو حديثا ، انمـا هى صادرة عن منطلقات اجتمـاعية ، لا فرديـة . ويكمن وراءها موقف أيديولوجى هو ، بالاسـاس ، موقف طبقى ، قد يكون له حضوره المباشر ، أو ، حضوره المستتر فى القاعدة الفكرية التى ينطلق منها المفسر أو المؤرخ ·

* معرفة التراث تنطلق من الحاضر :

ان « معرفة » التراث تخضع لاعتبارات الزمن الذى تنتج فيه هذه المعرفة . ولاعتبارات الموقع الاجتماعى لمنتجيها · وهى (أى المعرفة) من نتاج الحاضر – أيا كان زمن الحاضر – لا من نتاج الماضى ، الذى هو زمن التراث ·

ان احتدام الصراع الطبقى فى البنى الاجتماعية العربية فى المرحلة الراهنة ، قد أبرز واقعا جديدا ، هو اشتداد التناقض بين المواقف تجاه القضايا الأساسية المطروحة فى هذه المرحلة ، القضايا الوطنية والاجتماعية والديموقراطية والفكرية · وأصبح معنى « الحاضر » يختلف فى منظور كل طبقة وفئة اجتماعية ، لاختلاف مواقعها فى حركة صيرورة البنى الاجتماعية القائمة ، وفى اختلاف وعى كل منها حول اتجاه حركة هذه الصيرورة ، ومدى التوافق أو التخالف بين اتجاه هذه الحركة واتجاه المصالح الطبقية لكل واحدة منها ·

« فليس « حاضر » الطبقات والفئات التى تهتز مواقعها وتتزعزع هو نفسه « حاضر » الطبقات والفئات الاخرى التى تتوطد وتتجذر مواقعها ، يوما فيوما ، فى المجرى الراهن لحركة التحرر العربية · لكل من هذه وتلك « حاضرها » المتميز · الأولى لها « حاضرها » الماضوى ، والثانية لها « حاضرها » المستقبلى · الأولى لها بالماضى « علاقة » الغريق بخشبة الانقاذ ، والثانية لها به « علاقة » الزمن الآتى بوحدته التاريخية مع الزمن المتحول فى مجرى الحاضر ·

على قدر ما يختلف « حاضر » كل موقع طبقى عن « حاضر » الموقع الآخر ، وعلى قدر ما تختلف « علاقة » كل منهما بالماضى عن « علاقة » الآخر به ، يختلف التراث نفسه عند كل منهما . وبالصورة نفسها التى يرتسم بها « حاضر » كل موقع طبقى وترتسم بها « علاقته » بالماضى ، بالصورة نفسها يرتسم التراث أيضا فى المنظور الايديولوجى لكل منهما · هكذا ينكشف أن التراث ليس واحدا · ان التراث يتعدد ، لانه منظور اليه من الحاضر ، والحاضر – كما رأينا – متعدد · ونحن نعنى هذا – بالطبع – تعدد المنظور الايديولوجى – الطبقى للتراث ، رغم أن التراث ، كواقع تاريخى واحد » ·

القوى الثورية ، اذن .. لها حاضرها المستقبلى و « تراثها » ، المتميزان ، عن الحاضر الماضوى للقوى المتخلفة و « تراثها » · فكيف يتميز « التراث » فى منظور القوى الثورية ؟

* المنهج المعرفي الثوري لاستيعاب التراث :

القـوى الثورية ، في حركة التحرر الوطني العربية ، لهـا أيديولوجيتها وفكرها الثوري العلمي ، الذي هو بالتحديد ، فكر الاشتراكية العلميـة بقـاعدتيه الرئيسـيتين : المادية الديالكتيكيـة والمادية التاريخية .

المادية التاريخية ـ التي تنظر الى الدور الحاسم لأسلوب انتاج الخيرات المادية في نشوء وتطور الافكـار الاجتماعية . ومنهـا الافكـار الفلسفية ، والى أثر الصراع الطبقي على تطور الايديولوجية والفلسفة ـ هي أساس منهج انتاج « معرفة» التراث بطريقة ثورية .

* صورة التراث في منظور هذا المنهج :

ينظر المنهج المـادي التاريخي الى التراث في ضوء « تاريخيته » ، أي ، في ضوء حركته ضمن الزمن التاريخي الذي ينتمي اليه ، وفي علاقته بالبنية الاجتماعية السابقة التي أنتجته ، وبالظروف التاريخية التي انتجت تلك البنية الاجتماعية .. في حركة حلزونية صاعدة تحكمهـا القوانين العامة لحركة تطور المجتمع البشري المتداخلة مع القوانين الداخلية لتطور كل مجتمع على حدة .

المؤلف ، هنا ، يستعين بطرح مهدى عامل النظري للمسألة :

(فهم « مشكلة الموقف من التراث » بأنها مشكلة العلاقة بين الفكر في هذه البنية الاجتماعية الحاضرة والفكر السابق عليه في البنيـة الاجتماعية السابقة » ... وتحديد « الشكل الذي ينظر فيه الفكر الحاضر الى علاقته بالفكر المـاضي » أي « ... الشكل الذي يتكشف فيه الفكر هذا للفكر ذاك » .)* .

وذلك ، من أجل استيعاب التراث بشكل جديد ، وتوظيف هـذا الاستيعاب لتحرير الفكر العربي في البنية الاجتماعية الحاضرة ، من سيطرة الفكر الاستعماري والايدولوجية البرجوازية .

« ... أما كيفية توظيف هذا الشكل من الاسـتيعاب ، فهي ـ بالدرجة الأولى ـ وضع صورة التراث في اطارها التاريخي أي في اطـار الصورة الفكرية للمجتمع العربي ـ الاسلامي خلال العصر الوسيط على اساس علاقتها بتاريخية هذا المجتمع ، وبالبنية المتكاملة لواقعه المـادي . فاذا

---

* مهدى عامل : ازمة الحضارة العربية أم ازمة البرجوازيات العربية دار الفارابي ـ بيروت .

وضعنا الصورة فى هذا الاطار بادالتنا العلميـة المعاصرة ومن موقعنـا الايديولوجي الثورى فى البنية الاجتماعية العربية الحاضرة ، تحقق لنا من ذلك أن نكتشف المنابع والأصول الاجتماعية الحقيقيـة لتراثنـا الفكرى ، أى أمكننا أن نمتلك رؤية علمية لا للقوى الاجتماعية المتصـارعة داخل بنية المجتمع ذاك بكل خصائصها التاريخية وحسب ، بل أيضا رؤية الاشكال الفكرية والايديووجية للصراع بين تلك القوى . ورؤية هذه الاشكال لصيغتها التاريخية المحددة بشروط المستوى النسبى لتطور المعرفة حينذاك . ان رؤيتنا هـذه كفيلة بالكشف عن جوهر علاقات التراث بوضعه التاريخى من ناحية أولى ، وبالكشف ـ من ناحية ثانيـة ـ عن جوهر العلاقة الموضوعية بين حركة التحرر العربية الحاضرة والجوانب الثورية وغير الثورية فى حركة التاريخ العربى ـ الاسلامى الوسيط . والوظيفة الاساسية لهذا الكشف ، بكلتا ناحيتيه ، هى انكشاف الابعـاد التاريخية للحركة الثورية العربية الحاضرة ، بمعنى انكشاف الابعـاد الوحدة بين ابعادها تلك فى المـاضى وابعادها الجديدة فى الحـاضر ، واضفاء صفة الاصالة على صفتها المعاصرة ، **اى الوصـول الى رؤية الاصـالة والمعاصرة فى توافق وتفاعل ، وننفى ما خلفه الفكر الاستعمارى والفكـر البرجوازى العربى من ترسيخ وهم التعارض بينهما .**

ان توظيف معرفتنـا المنهجيـة للتراث بهـذه الطريقة .. وعلى هـذه الأسس ينتهى بنـا الى نتيجة بالغة الاهمية فى موضوعنا ، هى الخروج بقضـية التراث من كونها قضية المـاضى لذاته ، أو كونها اسقاطا للماضى على الحاضر ، الى كونها قضية الحاضر نفسه ، وذلك من خـلال رؤية الحاضر فى حركة صيرورة تتفاعل فى داخلها منجزات المـاضى وممكنات المستقبل تفاعلا ديناميا تطوريا صاعدا ، رغم التقطع الحادث فى مجرى حركة الصيرورة هذه ، سواء كان التقطع داخلا فى طبيعة الوحدة الدياليكتيكية لهذا المجرى أم كان من نوع التقطع القسرى الطارىء من جانب القوى المعادية لمحتوى الحركة الثورية العربية الحاضرة » .

بعد ذلك ، يوضح المؤلف كيف يبحث المنهج المـادى التاريخى كـل جوانب التراث ، وكيف تتحدد أشكال المـادية وأشكال المثالية فى الفلسفة العربية ـ الاسلامية . ويقوم بتصنيف المواقف القديمة والحديثة والمعاصرة من التراث ، وكذلك مواقف المستشرقين ، ويناقش الدراسات الاستشراقية المـاركسية ، وتاريخية حركة الاستشراق . ثم يلخص فى نهاية المقدمة ، المهمات التى يحاول الكتاب انجازها . وقـد اكتفينا بعرض المقدمة التى هى الأسـاس المنهجى لهذا الكتاب الموسوعى على أن نتابع فى أعداد أخـرى مناقشة متن الكتـاب .

كتاب حسين مروة

عناويـــــن جديـــــدة لوجـــــوه قديمـــــة

التراث من منظور شعبي

حلمي سالم

« عناوين جديدة لوجوه قديمة » واحد من آخر كتب المفكر العربي الشهيد حسين مروة ، الذي اغتالته يد الظلام الفاشية في بيروت منذ عام ، ذلك المفكر الذي قدم لفكرنا العربي المعاصر واحدة من أشجع وأنضج القراءات العربية — من موقع المنهج المادي التاريخي الجدلي — للتراث العربي الاسلامي في كتابه الكبير — بجزئيه — « النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية » .

و « **عناوين جديدة** » يصدر بالطبع عن نفس المنهج ، المادي التاريخي الجدلي . وأن كان — من حيث الشكل والتبويب — ليس بحثا طويلا مستفيضا في قضية كبيرة واحدة . انه عبارة عن نظرات جزئية في شخصيات من تراثنا الفكري والأدبي ، كانت تنشر من قبل بمجلة « الطريق » اللبنانية وغيرها من مجلات في فترة الخمسينات .

وحسين مروة يبين لنا منهجه في هذا الكتاب ، وفي غيره من الدراسات ، قائلا انه « **كانت السمة الغالبة على معظم الدراسات الحديثة ، فضلا عن القديمة ، في التراث الوطني والقومي ، أدبا كان أم فكرا أم علما محضا ، أم فلسفة ، سمة الانغلاق المطبق بينه وبين مجريات التاريخ : سواء تاريخ المجتمع العربي — الاسلامي ، أم تاريخ المجتمع البشري الأكبر . لكأن هذا التراث نبت ونما وتطور من دون أرض ، ومن غير هواء وماء ، ودون ناس من الأحياء يتعاطون معه أسباب النشوء والنماء والتطور . ويتبادلون معه**

الفعل ورد الفعل » • كانت هذه الدراسات ، اذن « تنظر الى التراث كنصوص قائمة بذاتها ، ثابتة ، ساكنة ، مفرغة من دلالاتها وأبعادها وعلاقاتها التى كانت منها حياة التراث ، أعنى الدلالات والابعاد والعلاقات التى تصل هذه النصوص بحركية التاريخ العربى - الاسلامى ، وتاريخ الحضارة البشرية بعامة » •

فى مواجهة هذا المنهج كان عمل حسين مروة الفكرى ، فى هذا الكتاب، وفى مجمل مسيرته الفكرية •

انه يتخذ - فى « **عناوين جديدة** » - زاوية نظر محددة جديدة ، يطل من خلالها على كل شخصية أدبية أو فكرية فى تراثنا الادبى والفكرى • انها زاوية « سياسية » أو « **أيديولوجية** » - ان صح التعبيران - أو فلنقل زاوية « **اتصال - أو انقطاع** » الشخصية التى ينظر اليها بحياة شعبها العربى وتعبيرها عن حياة الناس و « **الجماهير** » العربية التى يعيش بينها، ويبدع •

وعلى هذا الضوء يحدد موقفا من كثير من أعلام الفكر والادب ، فى تراثنا البعيد والقريب ، على غير الطريقة المدرسية الحيادية التى قدمت فى دور العلم وبعض التيارات النقدية . تلك الطريقة التى تعزل الظاهرة عن سياقها التاريخى - الاجتماعى ، وعن الناس المشاركين فى خلق هذه الظاهرة من الاصل •

ولذلك ، فان حسين مروة يرى فى « **يزيد بن مفزع** » شاعرا أفزع الوالى الجبار عبيد الله بن زياد ، وتغنت جماهير البصرة بأهاجيه • ويفسر لجوء « **بشار بن برد** » الى الهجاء المقذع تفسيرا سياسيا اجتماعيا ، حيث « **كان ينال بلسانه وشعره (وجهاء) القوم والمترفين منهم ، ممن كان يراهم ينعمون بأطايب الحياة ، وهو محروم** » • ثم يفسر عزلة « أبى نواس » بأنه خذل قضية الجماهير ، فانتقمت منه الجماهير ، اذ « **كان من حق الجماهير عليه أن يختص قضيتها بالنصيب الاكبر من فنه العبقرى ، ولكنه خذلها خذلانا عجبا ، فعاقبته على ذلك ، وحقدت عليه حقدها الانسانى السليم على كل ذى شأن فى الحياة يستطيع أن يبذل لها بعض شأنه فيرفع عنها ظلما او يجلب لها بعض خير ، ثم يبخل عليها منصرفا عنها لأمره** » •

وعلى عكس أبى نواس ، كان « **أبو العتاهية** » - فى منظور مروة - « **شاعرا جماهيريا** » وكان اجتماعيا لا ذاتيا ، ذلك أن « خوف أبى العتاهيه

من الفقر ، وما يتبع ذلك من لجاجة فى طلب المـال وحرص عليه شديد ، انما كان انعكاسـا لحـالة اجتماعية واقعية ، هى انتشار الفقـر فى طبقـات المجتمع واستئثار العليـة وذوى السلطان بالغنى والترف » فكـان شـعره « تعبيرا عن هذه الطبقات الاجتماعية التى كانت تمتحن امتحانا شـديدا بالفقر » •

ويكشف مروة جانبا ظل معتما فى شعر وحيـاة « دعبل الخزاعى » ، فيرى فيه واحدا من « شعراء العقيدة » ، فهو عنـده شاعر سياسى يمكن معالجة معظم شعره على هدى من عقيدته العلوية الشيعية ، التى جعلتـه يقول « أنا أحمل خشبتى منذ أربعين سنة ، فلا أجـد من يصلبنى عليها » حتى مات فى آخر الامر قتيلا بهجوه السياسى •

أما ((**الجاحظ**)) فهو ، بلا منازع ، ((**منشىء الادب التجريبى العقلى ((الكـادح**)) ، حيث كان أدبه ((**أدبا جديدا بكرا فى التراث العربى ، ثم كـان وثبة بالكتابة العربية ، نقلها فجأة من مرحلة الى مرحلة • فاذا الجاحظ مدرسة عقلية وأدبية متحررة قادت على العقل والتجربة وحدهما . فما أعظم ما قـدم الجاحظ لتراثنـا الفكرى التقـدمى الباقى**)) •

وينظر الى ((**ابن الرومى**)) باعتباره من ذوى الرأى ، فقد كان «معزليا» وكان الاعتزال آنذاك مذهب المفكرين الاحـرار • وبسـبب هـذا الانتمـاء السياسى يعلل مروة موقف النقـاد من ابن الرومى ، الذى كان فى الفكـر العربى من أعلام المفكرين الواعين الاحرار الذين اضطهدهم ذوو السلطان لوعيهم مصادر الظلم الاجتماعى ، ولتعبيرهم عن هذا الظلم بمختلف ألوان التعبير •

ويرى ((**الفـارابى**)) من زاوية أنه كان ((**عاملا**)) بنى فلسـفته وهو يعمل ((**كادحا**)) حيث ((**قامت دعائم ذلك البنـاء الرفيع الفسيح (المـدينة الفاضلة)** عنـد العالم الثانى ، **على يدى كادح عامل عاش فى أعماق الجاهدين المغمورين من أبنـاء الحيـاة الذين يصنعون تاريخ الحيـاة**)) •

كان الفـارابى ، اذن ، حالمـا كبيرا بالعمل والعقل لان « أكره مايكره الفـارابى من (المدن) تلك المـدن الجاهلة الضالة القـائمة على القهـر والقوة والغلبة ، لا على العـدل والفضيلة والخير والمعرفـة والتعـاون • وما أقرب الشبه بين هذه المـدن الجاهلة الضالة ، كما يصفها الفـارابى ، وبين الجماعة التى يسودها النظـام الفاشستى الذى عرفنـا منه فى هذا العصر أشكالا كثيرة » •

والمفارقة المحزنة هنا أن حسين مروة ما لبث ـ هو نفسه ـ أن صار واحدا من أبرز ضحايا هذه الاشكال الفاشية التى تحدث عنها وهو يرصد حياة وفكر الفارابى ٠

وعند حسين مروة ، فان « **أبا فراس الحمدانى** » كان شاعرا قوميا من الطراز الواقعى الصادق ٠ لكنه ـ مع ذلك ـ يأخذ عليه أنه « لم يعرف شيئا عن حياة الشعب الذى يحكمه ابن عمه سيف الدولة ، أو حياة الشعب الأكبر الذى يتوزعه ملوك الطوائف يومئذ ويختصمون على حكمه » ٠ وأنه لم يتردد فى شعره « شيء من مظالم الشعب العربى فى ذلك العصر الصاخب بالمظالم الاجتماعية ، وبالاهوال الاقتصادية والنفسية ، وبالفتن السياسية »

أما « **أبو العلاء المعرى** » فهو « **رائد مدرسة الشعر السياسى الواقعى الثورى** » ، وذلك لان أبا العلاء « قد وضع مفهوما للحاكم لم يكن معروما قبله فى الادب العربى ، مفهوما هو الذى نعرفه نحن اليوم فى الانظمة الديمقراطية الحديثة ، من أن وظيفة الحاكم خدمة الشعب ، يؤديها مأجورا ، لا طاغية مستبدا مستهترا لا يبالى مصالح الشعب وحقوقه » ٠ ومن هنا فان أبا العلاء « هو الذى بنى فى الادب العربى مدرسة الشعر السياسى الواقعى الثورى ، وهو الذى وضع فى حقل هذا الادب بذور الفكرة الاشتراكية الأولى » ٠

***

بهذا المنهج الشعبى فى النظر الى المفكرين والادباء يواصل حسين مروة القاء الضوء الكاشف على الطابع الشعبى لالف ليلة وليلة مما سبب محاولات حجبها وطمسها ، وعلى جمال الدين الافغانى ودوره التثويرى فى الاتصال بالجماهير الشعبية فى البلاد التى قصد اليها ، ومحمد عبده ودوره التاريخى فى النهضة ، وأحمد شوقى الذى غنى تاريخ جيل ، وحافظ ابراهيم الذى نبت من الشعب ، وأمين الريحانى الذى فضح « سر » الديمقراطية الامريكية ، وخليل مطران ذى النزع الديمقراطى ٠

ان « **عناوين جديدة لوجوه قديمة** » نموذج كبير لسعى كبير نحو التقاط السمة الاجتماعية الشعبية للشخصية التراثية ، واثارة البعد المطمور فيها ، الذى تحاول مناهج التعليم تجاهله وطمسه ٠ نموذج يقدم للاجيال قراءة جديدة لتراثنا القديم ، عبر زاوية نظر حساسة ونافذة ٠ ربما يعتور بعض جوانبها قليل من التعسف والمبالغة ، والمطابقة بينها وبين

مصطلح العصر الراهن (ولنلاحظ أن المقـالات هى نظرات مبكرة ، ترجع الى مرحلة الخمسينيات) ، لكنهـا فى كل الاحوال تقـدم لنـا منهجا للدرس الجـديد ، نعي به تاريخنـا وتراثنـا الادبى والفكرى من زواياه الحقيقية الحيوية . ومن جهـة صلته بواقعه الاجتماعي والسياسى والشعبى .

وعى جديد ، يناقض الوعى الزائف الطامس الذى تسعى المنـاهج السلفية الى حشو أذهان الاجيـال الطـالعة به ، حتى لا تعرف تراثها معرفة حقـة ، ولا تعرف ــ بالتالى ــ حاضرها ومستقبلها معرفة حقـة .

وتلك كانت الفضيلة الاكبر والانجـاز الابرز لهذا الشيخ الجليل ، الذى سرعان ما امتدت يد اللا عقل اليه لترديه ، هو الذى ظل طوال عمره يبشر بالعقل ويدعو لسلطانه المضىء .

* * *

لمـاذا ركز حسين مروة على هذه الزاوية من النظر ؟

أنه يجيب بأن هنـاك اسبابا عديدة ، لكن السـبب الجوهرى هو ((أن نعلم ناشئة هذا الجيل موضع الخطأ فى ما يزعم الزاعمون من أن أدبنـا القـديم كان أدب ملوك لا أدب شعوب)) ، ولكى نعلم هذه الناشئة ((ان جمـاهير شعبنا العربى لم تكن فى أجيالها السالفة خانعة خاضعة تحتمل البأساء والضراء وتحتمل الاستبداد والطغيان فى قنـاعة وضراعة واستسلام . بل كانت الثورة النفسية تعتمل فى داخلهـا اعتمالا شديدا)) .

* * *



يوسف أبو رية

رجلان صغيران ببنطلونين وقميصين وحذائين ، يضربان فى حفر الشارع الصغير ، ويتعثران فى أوراقه وحطبه المتناثر ، رجلان يسيران معا ، لا ينظران الى النسوة السمينات المتكومات على عتبات الدور ، ولكن النسوة ينظرن ، ويبعدن الاولاد الواقفين حولهن ليشاهدن اكثر ، ليشاهدن الوجهين السارحين ، ولا يعدن الى أحاديثهن حتى يديرا ظهريهما اليهن ، ليدخلا الشارع الجانبى ، والدار هناك ، ينام على حطبها اصفرار الشمس الغاربة •

رجلان يدخلان الباب المنخفض ، ويكونان قد سمعا صوت المذياع من الشباك يرتل القرآن بصوت قوى ، قبل أن يدخلا الحجرة التى يخرج من بين ضلفتيها دخان كثيف متماسك ويكون صوت المذياع أعلى ، فيخلعان الاحذية ويضمانها الى النعال الكثيرة المبعثرة فوق العتبة •

ـ سلام عليكو •

ويرد الرجال الجالسون على الحصيرة التى على اليمين . ويتجهان الى الحصيرة الاخرى ، تحت شباك الشارع ، والرجل بلحيته الرمادية يجلس بين الحصيرتين ، وراء الوابور والكنكات المدخنة ، يرفع رأسه اليهما :
ـ أهلا ٠٠ وسهلا •

ويضيق عينيه فى مواجهة النافذة : مرحبا يا أستاذ ابراهيم

الرجال فوق الحصير ، وتحت الدولاب المدهون الداكن ، يرفعون أكفهم الملومة الى جباههم ، ويقرؤن بأسنانهم : هات حاجة هنا ·

والرجل الصغير المقرفص أمامهم . يلتفت الى الضيفين الجديدين ، بركن الصفاة التى بيده ليسلم : ماحدش شافك من زمان ·

و « ابراهيم » يسلم عليه ، ويلقى نظرة على الباب المفتوح ، كانت المرأة الصغيرة بالخارج ترفع غطاء الزير ، وبين رجليها صبى يمسك طرف جلبابها ، والمرأة ترمى النظرة الخاطفة ، وتبتسم عينها المكحولة ، تدير ظهرها ، وتلقى فردة الضفيرة ، تدفع الصبى من رجلها الى الحجرة : رح لأبوك ·· « نادى عليه يا قنصل » ·

ويرد « القنصل » المقرفص ، والقابض على قلب الجوزة : تعال يا « عاشور » · ويتعثر «عاشور» فى خشبة العتبة ، ويسقط على أسنانه ، وفى ثانية كان « ابراهيم » فوقه يرفعه من ذراعه : بسم الله الرحمن الرحيم

ويبصق فى مكان السقوط ، يرفع الولد على صدره ، ويلقى النظرة السريعة التى ارتعش لها شاربه للمرأة الواقفة فى الصالة : مش تبص قدامك ·· جاك عمى · ويعود « ابراهيم » بالولد مكانه على الحصير ، جنب الاخر الذى يظل يتململ من صوت المذياع ، يكلم نفسه : لو يوطى الراديو شوية ·

والرجل وراء الوابور ، ينظف الحجارة الصغيرة السوداء ، ولا يرفع نظره عنه ويقول : دا « الطبلاوى » يا أستاذ ·

و « ابراهيم » يبتسم للرجل : أظن ما تعرفوش ·· يا مولانا ·

والرجل ينفث فى ثقب الحجر : ماحصليش الشرف ·

ـ أخويا ·

ـ أهلا وسهلا ·· كام يا « أبو خليل » ؟

ـ هات خمسة ·

والصورتان على الجدار المقابل ، على يمين الدولاب ، رجل قاعد بلحية بيضاء كبيرة ، وزبيبة سوداء كبيرة ، والاخر يقف واضعا كفه الضخم على كتف القاعد ، والصورة صفراء قديمة فى برواز مسود . وعلى الجانب الاخر صورة لصاحب المكان ، مرسومة بالفحم ، وجه كبير ، عليه عمامة بيضاء ·

قال لنفسه : فرق كبير ·· فى الصورة أدى له أربعين سنة ·

مد الرجل يده بالحجارة مصفوفة فى صندوق خشب مستطيل ·
ــ غير الجوزة يا قنصل ورص للاستاذ ·

وقام « القنصل » الى الخارج بساقين نحيلتين داخل كلسون القطن الواسع المثقوب بالنار فى أكثر من مكان ·

و « ابراهيم » تابع القنصل حتى خرج ، وأنصت لحواره مع المرأة فى الصالة و « عاشور » قام عن حجره ، ليلحق بأبيه فشده من يده : خد ·

وأخرج له شلن الفضة ، ادام الولد النظر الى القرش فى كفه ، ونظر الى الجالس وراء الوابور ، قال له : قرش ؟ أبسط يا عم ·

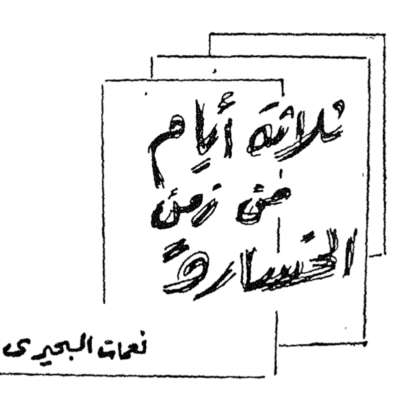
ولم يرفع عينيه عن الاخر الذى تحداه بدوره ، ولم يسحب نظرته الى أن خجل الرجل ، وعاد يرفع الكنكة التى طفحت الشاى على جوانبها ، قال : لما القرآن يخلص نسمع شريط جميل · سأل ابراهيم : لمين ؟ قال الرجل : للشيخ صلاح شفته شخصيا بجه المولد هنا ·

قعد القنصل فى مواجهتهما ينفخ نار المصفاة فتطقطق وتنثر الشرر ، قال : أنا شفته فى مولد الحسين ·

مد الغابة الى « ابراهيم » : مساء الخير · وأمال « ابراهيم » رأسه الى الاخر وهمس فى أذنه : نشرب دول ·· وأنا حكلمها لما نطلع · والدخان ارتفع الى السقف وخرج من الشباك الى الشارع ، فى اللحظة التى وقف فيها الرجال يبحثون عن نعالهم ·

الرجل الجالس وراء الوابور كان يدس الاوراق فى جيب الصديرى ، بينما « القنصل» كان يتعفف لليد الممدودة اليه بالبريزة التى سقطت على فخذه ، رفعها « ابراهيم » وأسقطها فى عب « القنصل » ·
ــ سلام عليكو ·

وعبروا العتبة ، تردد صوتهم من الشباك لفترة ، ثم تلاشى تماما ، ولم يبق غير صوت المذياع ، وكان يطغى على صوت المرأة التى تلاعب ابنها فى الصالة ·



لما رحت اسرد لأمي حكايتي معه أوصلت لي احساسا بالنفور منه قالت زاعقة « الذى معه قرش يساويه » وضعت يدى على شفتى وتنفست رائحة الرجل الذى لا يساوى قرشا واحدا . ثم قال أبى وهو يحصى جنيهاته فى أول الشهر « الخمسون على الخمسين لا تفعل شيئا » ، دفعها الرجل (الطرف الثانى من الصفقة) ثمنا لجلسة واحدة على النيل .. (حتى النيل يا ولدى) قالتها أم الرجل الذى لا يساوى (حبيبى) . كلمة الحب .. تاهت أو راحت أو ضاعت .. (نقول ما نشاء فهذا زمن لا ينفع فيه الرثاء) قرأتها بصفحة من جريدة كانت ملقاة على الارض فى حمال . دنوت منه فماتت الكلمات على شفتى عندما يممت وجهى شطر النهر ، وقف بجانبى فتلاحقت الموجة تلو الاخرى ولعن الحياة السهلة التى ظن انى باحثة عنها .. تركنى وحدى وابتلعته الظلمة التى سقطت علينا فجأة ولم أكن أدرى أن هذا هو اليوم الاول .

اليوم الثانى : ... أتت أمى بثوب ذهبى وربتت على كتفى واستحلفتنى باللبن الذى أرضعتنى اياه أن أرتدى هذا الثوب ، رمقت صدرها الناشف بنظرة وارتديت الثوب ولا أدرى لماذا قفزت الى رأسى من شقوق ذاكرتى ورقة السيلوفان التى يلفون بها البضائع الراكدة .

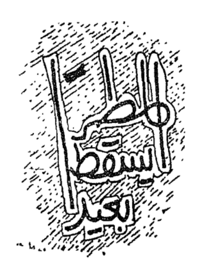
كان الرجل (الطرف الثانى من الصفقة) بدينا قصيرا ذكرنى ببباب حمام بيتنا القديم ، نهض ليسلم على فسبقته كرشه ورمشت عيناه الذابلتان ولم أتمكن من معرفة لونهما فقد كانتا ضيقتين مراوغتين ولم

أكن قـد أدركت بعـد جدوى البحث فى عيون رجل عن لون ما ٠ ، كانت رقبته قصيرة غائرة فى كتفيه وكانت حقيبته السوداء اللامعة تقـارب حجم جسده . ظل يحـدق فى عينى وشفتى وأنفى وشعرى ثم راح يمسح الثوب بنظراته ، يسـتحلف الشيء بأشياء يرغبهـا لكن الشيء أبى واستعصى على البوح الذى يريـده ٠

اليوم الثالث ليلا : ـ ٠٠٠ نزع الرجل البدين عن جسـدى غلالاتـه السيلوفانية وقضم تفـاحة جميلة متماسكة وكأنه يدرب أسنانه على سرعة الركض فوق الاجسـاد الجميلة المتماسكة ٠٠٠

وعندما تسرب النهـار طفلا يفرك عينيه محاولا التملص من قبضـة الليل العجوز كنت قـد تعبت من الركض والاهـات داخل المساحة الضيقة ٠٠ رحت أتحسس آثار سعار الليلة على جسدى المكدود ٠٠٠

كان الشعر محلولا فى تهـدل ٠



فاطمة محمود

مرتجفـــة أسير على التلة ٠٠ التى
تبدو قريبة وقصية فى آن واحـد ، اذ اننى
أقف فوقهـا . أتحسس رملها الناعم يـذوب
تحت أقدامى ٠٠ ولكن لا أصلها ٠ أقدامى
تغوص من رمل الى رمل ٠٠ هل أتماسـك
فيما الرمل يفضى الى ذاته ٠٠ ؟!

ـ قلت : هذا الفراغ ؟
ـ قلت : ها اننى سأتدحرج فى العتم ٠
ـ قلت : لو أن الكون قارورة ، اذن لحطمته ، ولرقصت على حطام كيميائه

ابتدىء ٠٠ تتحسس أقدامى رمل التلة الذائب تحتها فاحساسى بأنى
لا أصــلها يتفاقم ٠٠

ـ قلت :

لا بد من يقين يعيـد ترتيب علاقتى بالمسألة ، اذن ٠٠ افترض
ضرورة أن يكمن من رحم التلة رأس صغير يضوى ٠٠

٠٠ رأس ناعم أنيق ٠٠ فما بشرهـا ٠٠ لسان رقيق مدرب يعرف
كيف يكرن فخـا لاقدامى وعـندئذ ينغرز السائل الذهبى فى سكون الدم
وطمأنينته ٠٠ ساعتهـا سيكون للاشياء مذاقها الاخر ٠٠ وربما حركتهـا
الاخرى ٠٠ وربما سأعرف ساعتها انى أعتلى قمة فيه لا غير »

مسمرة فوق الانهيار الناعم • اذ برأس الافعى يبرز خلابا لامعا تحت القيظ محتفظا بشفافيته الذهبية ، منسحبا تجاه الواحة لتى كنت أخالها غير متاحة •

: أحسبنى ضائعة الان ••

: ليس الانا •• رمل •• وأنا ••

ذراته تنهش لحمى •• أحس بتكاثفه وبهجته وهو يثقب جسدى ، كأنه مدعو وقلبى الوليمة •• والحية تواصل هيمنتها على المناخ الوادع •

ارتجف نخل الواحة •• كان الرمل ينقل فى الروح •• توجس النخيل •• أحسست قشعريرتها • والحية تواصل انسحابها الناعم صوب الواحة ••

ـ لم أصرخ ••

الواحة ذات الوداعة المهدورة لم تستغث لكل النخل هتف ان : يداك •• يداك •

سرى فى دفء التضامن • وبحثت عن يدى

رسمت فى الافق الاجرد • مطرا ملونا •• كان يسقط • يسقط

وكنت أضرب بالفرشة وجه الافق •• الافق ينهمر •• والسماء تتقوض فوق أرض تعيد دورة تماسكها •

رائحة المطر تفتح بحنان الرتاجات المغلقة •

« زنبقة تخرج من تويج •• »

« ضوء يتحايل على الستائر المسدلة •• »

« ضحكة تتمرد على شفاه مزمومة •• »

« النهر ينفلت من شرنقة الماء •• »

رسمت فى الارض البعيدة نهرا •• نهرا ملبدا بالاشرعة والقوارب ، واجنحة الطيور •• وزقزقات الرغبات الملونة •• وبقلق على الضفاف •

أقمت على ضفتيه قواعد الجسر ، وعندما شاهدت بعين جذلى زهور الرغبة تتسلق أقدام المنتظرين مددت الجسر طويلا منحنيا على النهر ••

« فكرت ·· كيف لي أن ألتقط هذا الوله ·· هذا الانحنـاء الوله ·· هذا الوجـد الذي نادرا ما تمنحه الهندسة لنا عبر علاقتها الباردة مـع الاشياء ! » ·

ـ السادسة الان ··

سحبت الوقت من جوف الساعة المعدنية ·· ذهبنا لنخيم تحت غروب شهي على جسر مارجريتا ···

« ها طيور المطر تلتقط أنفـاس العشـاق المطمئنين عابرى الجسر · وضحكاتهم المتقـافزة على افريزه غير مبالية بالسكون الفضى المستلقى على صفحة الدانوب ·

ـ سميت الدانوب نهرا ، ومارجريتا الجسر ـ الدانوب يستلقى تحت الانحنـــاء الحميم كجسد أثخنته الشهوة ·· الاضواء تتقافز فوق مياهه قبلات ماجنة ·

الجسر يمتد جذلا تحت أقدامنا ·· قلت :

ـ ألا ترى أنه خليق بعاشقين مثلنــا

ـ عندما ينتهي سنقطعه ثانية ، هكذا سنكون خليقين به ··
« ماذا كان لون عيني ذاك الغروب ، كان يرتديني بنطالا شفقيا ·· وفانيلا سوداء ، وضحكة برتقالية ·· وكنت أبيع لمطر مشاغب شعرى ، وقلبي ووجنتي ·· كنت مباحة ذاك المساء ، وكنت أتبادل والعـالم الرحيق ·· يده حارة ، كفه حميمة ودودة ·· قلت : حمدا لربه أن التى بجوارك الان أنا وليست أخرى ·· ضحك ·· ضحكني ·· ضحكنا ·

ـ كل النسـاء معي الان ·· قال ··· ولكنني أحسست بالغيرة ·

أحب التعبير الذي يأخذه وجهه عندما أسبب له انفعـالا ·· وكنت أتصيد طقس الشفافية الان يدخل فيه وجهه اثر حوارتنا الحميمة لالتقطه بنفس اللذة التى أقطف بهــا زهرة برية ، مستطيبة جراح الروح ، وآلامها · قلت وكنا يائسين قليـلا : ···

ـ ترى أين ستفضى بنـا هذه الجسور التى نسرقها ·· ؟

فى الضفة المقابلة افترضنا مقعدين شاغرين ·· وركن ودود وشراب دافىء ··· وافترضنا أنا ضيفا ذاك المقهى النهرى · فاجأنا موج جميل ··

وانزلقنا صوبه ٠ وكنا مبللين بالمطر واللهفة ٠ كنا سندلف الى الداخل ٠٠ الى ذاك الركن ٠٠ وكنت ساجلس على أحد المقعدين ممددة ساقى تحت الطاولة ، ملقية برأسى الى الخلف قليلا كى أسمح لرائحة المكان أن تتسرب الى أنفى ٠٠ وللدفء أن يلفنى بوشاحه الخفيف الناعم ٠٠

٠٠ وكان هو سيجلس على المقعد الملاصق بطريقة أقل تحررا منى وأكثر جدية ، وسيقلد بقدميه الخشنتين استرخاء ساقى تحت الطاولة ٠٠ وكنا سنتعارك قليلا قبل أن ننحنى على بخار القهوة الممزوجة بالحليب ٠٠ نتصفح بحنان وجهينا ٠

ـ مد يده ـ يده الحنطية المحتفظة دائما بحرارتها وزهوها والتى عادة ما أرقب بشغف ثقتها وهى تفتح كنوز القلب والجسد محتفظة بعنادها واصرارها الحميم ـ ٠٠

٠٠ أدار أكرة الباب ٠٠

باب المقهى المغلق

ـ اذن ٠٠ أبحث عن غيمة أنشر فوقها لوحتى المبللة ٠٠

قد يسقط فى هذا الفراغ نهرا ، ودعامات جسر ٠٠ نادل ومقهى ، صدى أقدام طايبقة ٠٠ ريشة نورس ٠

وكان الرمل يرشقنى بحدقتيه الهائلتين ، وفكيه الواثقين على مهل ومعى الواحة كانت تذهب فى الغرق ٠٠٠

: الخرج من الرمل الان ٠٠ امزق مجرته ٠٠ كان هذا قرار قلبى ٠

رسمت فى الافق المغلق بابا ٠٠ بالباب قفل ٠ جست صدرى ٠٠ أخرجت المفتاح ٠٠ أولجته فى القفل ٠٠ فى الخارج ظلام عتى ، فى الداخل ضوء ٠٠ كانت بقايا الاجساد تتكوم لحما ، وحديدا ، ورطوبة ٠٠ جسد انتظار تعب ممدد فى الكوى ٠٠ والعرون ترى ٠٠ جثث ضخمة بأيد فظة تدخن غلايينها ٠ وتامع مسامير أحذيتها السوداء باكية ٠

دخلت متوجسة « تنزمت » بين الاصفار ٠ ناديت الاسماء ٠٠ الاحذيه السوداء لفرقع ٠٠ وأنا أولج المفاتيح فى الاقفال ، وأغنى ٠ ناديت الاسماء٠٠ فى الخارج رمل وحلكة ٠٠ قرت : أيتها العتمة هبينى قنديلا للطريق ٠ فى الداخل نوارس البحر بلا أجنحة ، الوجوه حديقة أرقام ٠٠ حديقة أرقام منسية ٠٠ زفرت من صدرى سرب الكلام ٠٠ تململ الضوء الهادىء المنتظر فى الزوايا ٠٠

نبتت للضوء أجنحة ·· وحط على زهر الحديقة ·· ناديت الاسماء ·· فجاوبتني ·· وكانت الارقام تذوى ·

الان الجسر فارغ · وأجنحة تنكسر فى فضاء بعيد ·· المطر يجلد ذاكرتى ، المطر مسامير تحترق ظهرى البارد · مطران يجلدانني · سحتمى من المطر القديم وهذا المطر بمقهى آخر محايد ·· قطعت الجسر وكأنى اقطع شريانى ، وتهالكت على المقعد فارغة منى ··

ـ هل تسمح السيدة ·

قبل أن أجيب سحب المقعد المجاور وجلس الى مجموعته المرحة ·· ما ألذ صخب الاصدقاء ·· علقت على المشهد بابتسامة كسيرة (على الاخوة القادمين من ···· التوجه الى البوابة رقم ···· غدا سأضيع منكم ربما الى الابد ··· هل فهمتم معنى أن أتوجه الى البوابة رقم ····

ويتعالى ضجيج الضحك · والتعليقات من أصدقائه فيما هو يعيد بصوت رتيب تقليده لصوت مضيفة المطار فى بلده ··

بالقمرة المجاورة فى القطار الذاهب الى طنجة ·· رجلان وامرأة ·· امرأة تضحك مثمولة ·

ـ « وين غادى تسيبني يا لحبيب »

الرجل الاول حبيبها يتركها الى « التواليت » ·· الرجل الثانى يعد نقوده على مرأى من ساقيها فيما تطلق المرأة ضحكة أخرى موؤلة ·· عيب أنا صاحبة صاحبك ـ هل أخونه بمئة درهم ·· مئة · ·ها ·· لم أسمع بقية الحوار ·· كان العالم يتدحرج خارج قمرتنا ·· ولكن قبل أن يسود ظلام النفق المكان كان الشاعر ينظف ماسورة بندقيته قبل أن يسند صدغه على فوهتها ·· وكنت أسمعه يقرأ بمرح هائل :

« وأمامى ··

أسوق نابليون بسلسلة صغيرة ككلبة صالون »

كتيب / ·· عربة ١١

الساعة الثانية الا خمسا ·

شكرا مايكوفسكى ··

وفى الظلام الهارب خلف القطار ·· قبلنى ·

كان الله يثبت رأسى على عروة سترته ·· وردة قانية تقزف على سترة الله الداكنة البياض ·· ثم عندما حانت مواعيده ·· دحرجنى ومضى ·· لا أعرف ·· كنت ودودة وعاطفية · أتكىء على صدره ، واسمع لهاثه ، ونشيج روحه ·· أمد شحوب قلبه ، وأمسح العرق المتفصد من عقله ···

بغتة ·· بحرجنى ، ومضى ·

ربما نسينى عندما غير ثيابه الداكنة البياض بلباس السهرة الشاحب ·· ربما مل شحوبى ·· ربما مل قلقى ·· لا أعرف

المسألة ، انى كنت يانعة على سترة السيد المهملة الان فى الفضاء البعيد ·· وعلى أن أعى معنى أن أكون وحيدة ·

وحيدة والواحة تنضب فى الرمل ··

وحيدة والحية تتناسل وترقص مزهوة فى هذا القفر

رسمت فى الافق النائى بحرا :

الواحة قارب ، النخيل مجداف ، الغيمة شراع ، جسدى الاعماق ··

وقلبى نجمة البحر القصية ·

اصطفق الموج ، رمى بجثث المراكب الغرقى ·· انغرزت الالواح المقطعة والصوارى المطعونة ، وأذرع الصيادين ولهاثهم الممزق ·· فى فضاء بعيد ضيق محاصرا بالرمل ، ملطخا بالنفايات والزيت المحروق ·

بين يدى الان شمس منفجرة · وشفق مكسور ، قلوب مختنقة ، ورؤوس مفقوءة ··· والحية ترقص ···

البحر يتشظى ، والافق يأسن ·· الريح الهامدة لا ترجه حيث تتدحرج تلك النفايات ، وتعلن صوت ارتطامها بأقدامنا فى جلبة !

أم أننا لا نسمع ؟

ـ الحية تواصل رقصها على موسيقى الخراب ·

ماء العين يتخشب ، تأتينى الرؤية راكدة معتكرة ·· أحملق فى بحرى الذى فقد صلابته :

لو سقط فى أحضانى .. اذن لتسلقت شظايا موجه .. لو يلين هذا الموج .. لأخذنى نمرة باكية بين ذراعيه ، ولربت زبده على اخفاقاتى وهندم خسائرى ، وقدمها لى على هيئة قالب حلوى أمصها بلذة .. ءأى لذة .. انهـا لذة اللذة أن يتكفل بك البحر ..

ولكن البحر يتهشم ، الاصداف ثقيلة ، وأنا مقصاة تزدردنى مقصلة الرمل .

افترضت شجرة مقابلة .. أغصانها بحر مهشم ، وجسر خاب .. مقعدين فاغرين ، وأبواب حدائق منسية ، قطارات عابرة رائحة مطر ، وغيمة مایاكوفسكى ، هسيس ضحكات الاصدقاء ، قبلة سريعة .. ووجهه ثمرة الشجرة المحرمة .

- الحية تتخاصر والرمل .. يواصلان الرقص .

- الواحة تصاب بالمغص .. تتكور ، وتنكمش على نخيلها .

- الشجرة لم تعد شجرة .. الحية ابتلعتها ..

- الاغصان تفرقع فى فراغ وحشى .

- استطالت الحية الشجرة .. تقوست مشنقة تفتح فخذيها للانتهام ..

: الشجرة مشنقة تحت سماء تتقوض

كنت أذهب فى الرمل .. عزلاء أذهب فى الرمل ..

الخوف فأرة صغيرة ، تخرج الان من حفرتها لتلتهم قلب هذا العالم ، ولكنى قلت : ... لا بد من طلقة أخيرة ... الخوف جوهرة تلمع الان تحت شمس مقدامة .

فككت عن الطقس الاغلال .

أطلقت عقال الريح والنار ..

وتركت المطر يسقط

يسقط

يسقط

يسقط فى بلاد بعيدة ..

بنى غازى - ليبيا

الجداول تصب فى المحطة

غانم غنام

ها أنت تبدو نشيطا «اليوم» ،
قالتها أم ابراهيم وأغلقت بـاب
الغرفة فانخفضت حدة الاصوات التى
تملأ الزقاق ، أطفال ودجاج ٠
ألقت بالخبـز السـاخن الـذى

أحضرته لتوها من المخبز المجاور ، على
كرسى من القش ، بينما كان ابراهيم
ينظر اليها عبر بقايا مرآة معلقة عا
الحائط وهو يصفف شعره بعناية ٠

كانت تتحرك بين أشيائهم الصغيرة المنتشرة فى الغرفة ، كجدول صـغير رقراق ، يصـدر خريرا ناعما . كان هذا الخرير ، دندناتها بأغان يتردد صداها فى قاع سنوات طويلة ، قضتها بعيدة بعيدة عن حارة كانت تملؤها أغانى الصغار ، والفلاحين العائدين الى بيوتهم وعلى أكتافهم تعب نهار كامل ٠

حضرت على « طبلية » الخشب بعضا من الزيت ، الزعتر والزيتون بينما فاحت فى أرجاء الغرفة رائحــة الشــاى بالنعناع ، فامتزجت برائحة الرطوبة وبعض أثاث خشبى عتيق ٠

« هيــا يا البراهيم ٠٠ كل لقمة قبل أن تذهب للجامعة » ، وجلست بجــانب الطبلية تسكب الشاى ، قرب ابراهيم كرسى القش وجلس عليه ٠

« لم لا تجلس على الارض كالعادة « يما » » ، قالتها بمكر لطيف ، وهى تراه قد ارتدى أفضل ما عنــده من ملابس ، كما أنه يزدرد اللقمــة دون مضغها :

سرحت للبعيــد ، الى أبى ابراهيم ، زوجهــا الذى ذهب تاركا لهــا ولدا وبنتا وعمرا لا يزال فيه الكثير من السنين وكان ذلك منذ خمسة عشر عاما ٠ « كم كنت ستفرح يا أبا ابراهيم وأنت تراه يتخرج جامعيا ، أسبوع فقط ويتخرج ، تحس بأنها أدت ما عليها وقد زوجت أخته أيضا وبتخرجه ستنزل عن ظهرها حملا كان ثقيلاً على أضلاعها الناحلات ٠٠

نظر اليها ابراهيم ، شاردة فنبهها : « سأذهب الان » ردها ـ صوته الى مكانها ، وقفت مثل غزال أنهكه الجرى وقالت « اليوم الثلاثاء سأذهب مع أم عماد جارتنا لزيارة ابنها فى سجن المحطة ، سنعود قبل عودتك من الجامعة » طبع على خدها قبلة ٠

لم كتبه ومضى يعبر الزقــاق ، وقفت ترقبه من باب الغرفة وقد اتكأت بكتفهــا على حافته الخشبية العتيقــة ، العفاريت الصغار لا يأبهون به ، يلف أحدهم حوله هاربا من صديقه يجذب طرف بنطــاله ، وهو لا ينهرهم، نعم يبتسـم وقلبه يضحك ٠

« انه يبتعــد » وأغمضت جفنيهــا فأنطبقت الزرقــة الشديدة التى تلونهما ، تراه وهى مغمضة العينين يمضى عبر الزقاق مهــرا ٠٠ يذهب للجامعــة فى فمه عبق الشاى بالنعناع ، فى رأسه درب ، فى قلبه حب ، فى يديه كتب ، بين صفحاتها يخبىء أوراقا لا تعرفها ، لا تحسن القراءة لكنها تدرك ما فيها ٠

غاب عن ناظريها ، دخلت الغرفة ، أغلقت الباب ، وعاد الجدول الصغير يجوب الغرفة الرطبة ٠٠ « يخرخر » ، يمر على الاشياء لمسة اله فتصــير الاشياء أكثر قدسية وجلالا ٠

« لم تأت أم عماد بعد » • خرجت للزقاق نادتها •

بابان أغلقا فى الزقاق وامرأتان تحملان صرتين من الطعام تمضيان مثل جدولين ، خرير ناعم يغمر الزقاق وأحاديث عن المحطة والجامعة •

على باب سجن المحطة ، الحرس يعرفون المرأتين ، يعجبون لام ابراهيم التي تأتى كل أيام الزيارة حاملة صرة من الطعام وليس لها قريب واحد داخل السجن !! ما الذى يلزمها بالزيارات ؟

تسجيل ، تفتيش ، ثم تمضيان وتبقى بين الحرس الاحاديث :

- « يقال أنها كانت مسجونة بسجن النساء » •

- « يقال بأن ولدا لها كان سجينا سياسيا » •

- « ••• يا غبى - لا يوجد هنا سجناء سياسيون »

- « نعم •• نعم •• أنا آسف •• وأنا غبى » •

جدولان يمضيان عبر ممرات السجن الرمادية ، وصلتا شبك الزيارة • الخرير توقف • خلف الشباك كان ابراهيم مع عماد !!

سألت أم عماد « ماذا تفعل عندك يا ابراهيم ؟! »

تقافزت عفاريت الحى من ياقة ثوب أم ابراهيم فامتلأت أزقة السجن بصراخهم وصخبهم ، من أصابع يديها وتشبثوا بالشبك • رف سرب حمام على وجهها ، وسألت طفلة رقصت على شفتيها •• قل لى يا ابراهيم من أين دخلت عندهم ، حتى ندخل نحن أيضا •• !

حكاية رجل اسمه سيد كان له فى عمر الزهور صديقة طفلة اسمها شهرزاد

ابراهيم قنديل

(تطلق الشمس أظافر الغضب · يتجعد وجهها أخاديد لهب · يطقطق فى جحيم شعرها حطب · تنضح السماء صدأ قشرتها فينقض على وجـه الظهيرة طفحا واعصارا من الملح والغبـار ‥) ·

من خلف ألواح الثلج الكثيرة المتراصـــة لصق بعضهــا وفـوق بعضهـــا بكل مكـــان فى هـــذا القبـــو المنخفض لصنـــاعة الثلج أسرع اليـــه بعض زمـــلائه اذ ترامى الى أســـماعهم صـــوت هـذيانه العـــالى · سقف القبـــو المنخفض لا يســـمح لهم بالحركـة منتصبين بل يثنى رقابهم وصدورهم أثنـاء السير · كان هو قـد سقط على الارض بلوحى الثلج اللذين يحملهما وقـد استقرّ جزءان كبيران منهما على ذراعه اليسرى لصق الارض ‥ (أسنانها المشاكسة تئز · شلال لهب أسود فاس يتدفق من عينيها ‥) اهتم واحـد من زملائه بتخليص ذراعه المتشنجة من تحت الثلج وتدليكها بينما انشغل ثلاثة آخرون فى تدفئة جسده فى حنو وتوتر بالغين · عبارات الاستعاذة بالله من الشيطان تخرج دافئة من شفاههم فى هذا الهواء الشديد البرودة تظلها طيبة عيونهم الفقيرة فترتسم صلاة خائفة فى برد وجوههم الاليفـة الجافة ‥ (أكف دم طازج مشرعة تحاصر القمر · ضيعتنا يا قمر البنفسج ‥) عبارات زملائـه وانحناءاتهم عليه توسلت اليه أن يكف عن هذا الهذيان حتى لا ينتبه اليه صاحب العمل · تقلصت أطرافه بشـدة وارتطمت ساقاه بألواح الثلـج المصفوفة حولهم فتساقطت وحاصرتهم وتكاثرت بالقبو سحائب الرطوبة نصف البيضاء وغلفتهم بضباب قارص لا يرى منه شئ بوضوح ، غير أن

الضجة كانت قد أثارت انتباه صاحب العمل .. (صهد " صهد " صهد " صهد الدم . صهد الهم . صهد الخبز . صهد الوخز . صهد الثلج . ضهد البحر . صهد القهر . صهد الفقر . صهد الجهر . صهد الصمت . صهد الموت . صهد الحزن . صهد السجن . صهد الجنس . صهد الهمس . صهد الجرب . صهد الرب . صهد الحب . صهد النطق . صهد الشنق . صهد القرش . صهد العرش . صهد الانس . صهد الجن . صهد البرق . صهد الرعد . صهد العرق . صهد القلب . صهد العقل . صهد الصهد . صهد الصهد . صهد الصهد .. .. ..) .

كثيرون هم المسافرون على أرصفة المحطة الكثيرة ، قطارات تروح وقطارات تجىء ، السفر فى العيون والحقائب ودقات الجرس . تحت شمس الشتاء الرمادية وقف وحيدا على رصيف القطارات التى ترجع الى المدن الصغيرة والقرى واحتضن بصره شريط القطار المؤدى الى قريته البعيدة / وحيدا يقف عاريا فى منتصف وعاء غسيل الملابس الذى تلتمع على حافته المستديرة شمس ظهيرة صيفية ويمتلىء ببقايا ماء التصبين . قدمه اليمنى ترتكز على حافة الوعاء بين كفى جدته الجالسة أمامه على الارض والتى يحبها أكثر من أى شخص آخر والتى يسألها ما الذى سيضيرها لولا تحك قدميه بقطعة الطوب الحمراء الخشنة هذه . يقضم جزءا صغيرا من دائرة الحلوى السمسمية التى اشترتها له جدته حتى يوافق على الاستحمام بين يديها بدلا من الذهاب الى الترعة . تمر أصابعه على غشاء عورته الجلدى الذى لم يكن موسى المختن قد مر عليه بعد . عراك أولاد خاله وصياحهم أسفل « نخل الربايعة » وهم يجمعون ما تساقط من البلح الرامخ وما أسقطوه من البلح الاخضر يطن بأذنيه مختلطا بايقاع ماكينة الطحين المجاورة ، وفى عينيه يتكسر حرير الشمس الذهبى بتقافزات عصفورين على أكوام القش المتهدل من على سطح بيت خاله .

دق الجرس وكان القطار على وشك الحركة فتنبه وهرول ، وفى اللحظة التى استقرت فيها قدماه بعتبة باب القطار تذكر اسم الرجل الذى قام بتختينه . لم يكن بالعربة التى صعد بها مكان خال كما اتضح له من النظرة الأولى فدلف الى الكابينة الصغيرة المواجهة لدورة المياه ببداية العربة . أسلم وجهه وصدره لنافذتها المفتوحة حيث مرت اللافتة التى تحمل اسم المدينة أمام عينيه على الرصيف ، تذكر ألواح الثلج وسقف المقهى المنخفض ووجه صاحب العمل الشرس الاحمرار فارتجفت أطرافه لوخزة برد حادة ومباغتة للحظات . أخرج رأسه من اطار النافذة وترك للهواء الشتوى المنعش حرية أن يلقى على وجهه وعينيه التحية كالمسافر المهرول فى كل لحظة . بدأ لون السماء الرمادى يذوب شيئا فشيئا كاشفا عن شمس كبيرة . تفاحة الذاكرة كانت تكبر فى داخله باعثة من

تحت قشرتها عبق أشيائها القديمة وقد ألبستها أردية من ضباب ملون ونثرت عليها غناء من خفيف القطيفة ٠

يصل المؤذن بالمسجد المجاور الذى تطل الشرفة على مئذنته الى نهاية آذان المغرب ويجيء أخوه حاملا طبق البطيخ الذى تتراقص على حافته الندية أمسيات الصيف ٠ يتجه أخوه الى الشرفة ولكنه فجأة يستدير ناظرا اليه هو حيث يجلس على أريكة بالغرفة ثم ينفجر ضاحكا حين يقع بصره على قدميه المنتعلتين من فوق الاريكة ٠ يهتز طبق البطيخ فى يد أخيه اليمنى بينما يسراه تشير الى قدميه هو فلا يجد مفرا من أن يقف واضعا كفيه بجيبى شورته المزركش وناظرا الى قدميه يبحث عما يضحك أخاه ٠ يتنبه الى انه ينتعل صندله بوضع معكوس ٠ يمناه فى يسراه ويسراه فى يمناه ٠ ينظر الى أخيه الذى يتعالى ضحكه أكثر وأكثر ٠٠ يضحكان سويا فى عبث طفولى كله نشوة فيقع طبق البطيخ على الارض ويتراشقان بقطع الفاكهة الهشة المبتلة وضحكهما يعلو ويعلو طائرة ورقية زاهية فى قلب سماء الغروب ٠

توقف القطار باحدى المحطات ٠

ينتهى من نسخ احدى صفحات كتاب القراءة للمرة الخامسة عشر ، يراجع عدد مرات النسخ مرتين ليتأكد أن معلمته لن تضربه الصباح التالى ٠ ينظر الى أثر ضغط القلم الرصاص على ابهامه ثم يدس قلمه ومبراته وممحاته وكتابه وكراسته المطبوع على غلافها الاخير جدول الضرب الصغير فى حقيبته المدرسية المصنوعة من الدمور ٠ يقوم ويسحب أحد مسندى الاريكة البلدية عن الحائط ويستخرج من خلفه بضع حبات مسبحة خضراء ثم يتجه الى الفراش ٠ يهتم باحكام الغطاء حول جسده كله بشكل لا يسمح لأى قدر من الضوء أن ينفذ اليه كما تعود أن يفعل كل ليلة ٠ يرخى قبضته عن حبات المسبحة فيظهر له بريقها فى الظلام مخضرا هادئا أليفا ، يفرطها الى جواره ويظل يعيد تبديل أوضاعها مكونا منها مثلثات أو دوائر أو خطوطا مستقيمة حتى يأخذه على محفة الشغف والعشق الطفولى بريقها الغريب الى النوم ٠٠٠ / توقف القطار فى الخلاء بين الحقول بعيدا عن أى محطة من محطاته ٠

*** شهادة بائع متجول عجوز :**

(٠٠ حين فتحت باب الكابينة المواجهة لدورة المياة ببداية العربة كنا قد غادرنا المحطة الرئيسية منذ أكثر من ساعتين ٠ سألته ان كان يود شراء سجائر أو حلوى ٠٠ لم يسمعنى ٠ ظللت أكرر النداء والطاولة تهتز

فوق كتفى حتى أدار رأسه من النافذة ونظر الى • كان فى وجهه ارهـاق رحلة طويلة وفى عينيه كانت تلتمع تفاحة الذاكرة • نسيت ان اقول ان غناء اطفال رحلة مدرسية بالعربة المجاورة كان مرتسما فى تلك اللحظـة على صخر الضجيج وروداً من نسيج قوس قزح • نظر هو الى باب عربتهم المغلق الذى يظهر مواجها لباب عربتنا المفتوح عند اتصال العربتين وسألنى ان كان يمكنه ان يفتح ذلك الباب وأن يتسرب الى عربتهم • أكدت له أن باب هذه العربة بالتحديد مغلق منذ وقت بعيد •• ربما منذ سنين • غناء الاطفال كان هادرا كأنه مطر معطر فى ظهيرة صيف أو شتاء من قطرات ضوء بالليل • تفاحة الذاكرة تراقصت فى عينيه بتوتر وبشهوة التقاء الظـل بالضوء ، بصره ظل يحتضن باب عربتهم المغلق بعد فاصل نصف متر تقريبا من عربتنا • « شهر زاد » • كانت هذه الكلمة التى نطقها دون وعى حين اندفع نحو الباب والقطار يسير مسرعا ، والشمس عبر النافذة ـ حيث كان وجهه قبل لحظات ـ كانت تلملم جدائلها وهى تغطس بالافق الغربى • ارتكز على بعض البروزات بين العربتين والقطـار يرجرج جسده بعنف وسرعة بينما كفاه تواصلان الطرق الهادر على باب عربة الاطفـال الحديدى الانغلاق • غناء الاطفال كان فى تلك اللحظة اشبه بباقة زهر جنائزية جميلة • تدق على حديد الباب كفاه بشبق بركانى ووجهه متوسل كفراشة يسحقها أفق من الاقدام الغليظة • دمع كان بعينيه عندما ألقيت بالطاولة وأسرعت اليه لاشده غير أن اهتزازاة قوية سبقتنى وأخلت بتوازنه تماما • وكان القطار يسير مسرعا •• ربما مسرعا جدا •• الشمس بوداعة أكثر تهز آخر خصلاتها على سطح الافق الغربى •• غناء الاطفال لم يتوقف •• « شهر زاد » •• جاءت هذه المرة من بين عجلات القطار وكأنها شرخ بالسماء •• وكان القطار يجرى مسرعا •• ربما مسرعا جدا ولم أكن ادرى بين أى المحطات نحن ••) •

أشعار

أصعد فوطنك السماء

احمد مطر

* احمد مطر شاعر عراقي يقيم في لندن منذ سنوات .
يمارس كتابة الشكلين (العمودي والحر) من الشعر .

شكراً على التأبين والاطراء
يا معشر الخطباء والشعراء
شكرا على ما ضاع من أوقاتكم
في غمرة التدبيج والانشاء
وعلى مداد كان يكفي بعضه
أن يغرق الظلماء بالظلماء
وعلى دموع لو جرت في البيد
لانحلت وسار الماء فوق الماء
وعواطف يغدو على أعتابها
مجنون ليلى أعقل العقلاء
وشجاعة باسم القتيل مشيرة
للقاتلين بغير ما أسماء !
شكرا لكم ، شكرا ، وعفوا ان أنا
أقلعت عن صوتي وعن اصغائي
عفوا ، فلا الطاووس في جلدي ولا
تعلو لساني لهجة الببغاء
عفوا ، فلا تروى أساي قصيدة
ان لم تكن مكتوبة بدمائي
عفوا ، فاني ان رثيت فانما
أرثي بفاتحة الرثاء رثائي
عفوا ، فاني ميت يا أيها
الموتى ، وناجي آخر الأحياء !

« ناجى العلى » لقــــد نجــوت بقــدرة
من عــارنا ، وعـلوت للعليـــــــــاء

اصعـــد ، فموطنك الســـــماء ، وخلنـــا
فى الأرض ، ان الأرض للجبنــــــــاء

للمرتزقـــين عى الربـــاط رباطنـــــا
والصـــــانعين النصر فى صنعـــــاء

ممن يرصـــــون الصـــكوك بزحفهــم
ويناضـــــلون برايـــة بيضـــــــاء

ويســــــافحون قضـــية من صـــلبهم
ويصـــــافحون عـــداوة الأعـــــداء
ويخلفـــون هزيمــــــة ، لم يعتـــرف
أحـــــــد بها ٠٠ من كثرة الآبـــاء !
اصـــــعد فموطنـــك المرجى مخفـــر
متعـــدد اللهجــــات والازيـــــــاء

للشرطة الخصيـــــان ، أو للشـــرطة
الثــــوار ، أو للشـــــرطة الأدبـــاء

أهـــل الكـــروش القابضين على القروش
من العـــــروش لقتـــــل كـل فــدائى

الهـــــاربين من الخنادق والبنــــــادق
للفنــــــادق فى حمـــــى العمــــلاء

المقـــــافزين من اليســـــــار الى اليمين
الى اليســـــار الى اليمين كقفــزة الحرباء
المعلنـــــين من القصـــــور قصــورنا
واللاقطـــين عطيـــــة اللقطـــــــاء
اصعـد ، فهـــــذى الأرض بيت دعـــارة
فيهــــــا البقـــاء معلق ببغـــــــاء
من لم يمت بالســــيف مات بطلقــــــة
من عاش فينـــــــا عيشـــة الشرفاء
ماذا يضــــــيرك أن تفـــارق أمـــة
ليست ســــــوى خطأ من الأخطـــاء
رمـــل تداخـــــل بعضـــه فى بعضـــه
حتى غـــدا كالصخـــرة الصمــــــاء

لا الريـــح ترفعهـــــــــــا الى الأعلى
ولا النيران تمنعهـــــا من الاغفــــــاء

فمدامــــع تبكيــــك لــو هــى أدركت
لبكت على حدقاتهــــــــا العميـــــاء

ومطـــــابع ترثيــك لو هــى أنصــفت
لرثت صحـــــــافة اهلهــــا الأجــــراء

تلك التى فتحت لنعيــك صـــــــــدرها
وتفننت بروائـــــع الانشـــــــــــاء

لكنهـــــــا لم تمتلك شــــــرفا لكـى
ترضى بنشـــر رســــومك العـــــذراء

ونعتك من قبـــــل الممــــات ، وأغلقت
باب الرجــــــاء بأوجـــــه القـــــراء

وجوامــــع صـــــــات عليك لو أنهـــــا
صـــــدقت ، لقربت الجهــــاد النــــائى

ولأعلنت باســـم الشريعـــــة كفـــرها
بشرائــع الأمـــــراء والرؤســــــــــاء

ونســــــاءلتهم : أيهـــم قـــــد جــاء
منتخبـــــا لنــــا بارادة البســــطاء ؟

ولســــــــاءلتهم : كيف قـد بلغـــوا الغنى
وبلادنــــــــا تكتظ بالفقـــــــــراء ؟

وان يرصــــــــــون الســــلاح ، وحربهم
حرب ، وهـــم فى خــــدمة الأعــــداء ؟

وبأى أرض يحكمــــــــون ، وأرضنـــــا
لم يتركـــوا منهـــا ســـوى الأســـماء ؟

وبأى شـــــعب يحكمــــون ، وشـــعبنا
متشـــعب بالقتــــــل والاقصـــــــاء

يحيـــــــا غـــريب الــدار فى أوطـــانه
ومطـــــاردا بمواطن الغـــــربـــاء ؟
لكنهـــــــا يبقى الكــــلام محـــررا
ان دار فوق الألســــــن الخرســــاء

ويظـل اطـلاق العـويل محـللا
ما لم يمس بحـرمة الخلفـاء

ويظـل ذكرك فى الصحيفـة جائزاً
ما دام وسـط مسـاحة سـوداء

ويظـل رأسـك عاليـا ما دمت
فـوق النعش محمـولا الى الغبراء

وتظل تحت « الزفت » كل طباعنـا
ما دام هـذا النفط فى الصحـراء

***

القـاتل المـأجـور وجـه أسـود
يخفى مئـات الأوجـه الصـفراء

هى أوجـه اعجـازها منهـا استحت
والخـزى غطـاها على استحيـاء

لثقف أوراقـه رزم الصـكوك
وحـبره فيهـا دم الشـهداء

ولكـاتب أقـلامه مشـدودة
بحبـال صـوت جلالة الأمـراء

ولنـاقد « بالنقـد » يذبـح ربـه
ويبـايع الشـيطان بالافتـاء

ولشـاعر يكاتظ من عسـل النعيم
على حسـاب مـرارة البؤسـاء

ويحـسر عصمتـه لأبـواب الخنـا
ملفـوفة بقصيـدة عصـماء

ولثـائر يرنـو الى الحـرية
الحمـراء عبر الليـلة الحمـراء

ويعـوم فى « عـرق » النضـال ويحتسى
أنخـابه فى صـحة الأشـلاء

ودكف عن ضـغط الزنـاد مخـافة
من عجز أصـبعه لدى « الامضـاء » !

ولحاكم ان دق نور الوعى
ظلمته ، شكا من شدة الضوضاء

وسعت أساطيل الغزاة بلاده
لكنها ضاقت على الآراء

ونفاك وهو مخمن ان الردى
بك محدق ، فالنفى كالافناء !

الكل مشترك بقتلك ، انما
نابت يد الجانى عن الشركاء

***

ناجى .. تحجرت الدموع بمحجرى
وحشا نزيف النار لى أحشائى

لما هويت هويت متحد الهوى
وهويت فيك موزع الأهواء

لم ابك ، لم اصمت ، ولم انهض
ولم أرقد ، وكلى تاه فى أجزائى

فبجيعتى بك انثنى .. تحت الثرى
روحى ، ومن فوق الثرى اعضائى

أنا يا أنا بك ميت حى
ومحترق أعد النار للاطفاء

درأت من ذنب الرثاء قريحتى
وعصمت شيطانى عن الايحاء

وحلفت ألا أبتديك مودعا
حتى أهيىء موعدا للقاء

سأبدل القلم الرقيق بخنجر
والأغنيات بطعنة نجلاء

وأمد رأس الحاكمين صحيفة
لقصائد .. سأخطها بحذائى

وأضم صوتك بذرة فى خافقى
واصمهم فى غابة الأصداء

وألقن الأطفال أن عروشهم
زبد أقيم على أساس الماء
وألقن الأطفال أن جيوشهم
قطع من الديكور والأضواء

وألقن الأطفال أن قصورهم
مبنية بجماجم الضعفاء

وكنوزهم مسروقة بالعدل
واستقلالهم نوع من الاخصاء
سأظل أكتب فى الهواء هجاءهم
وأعيده بعواصف هوجاء

وليشتم المتلوثون شتائمى
وليستروا عوراتهم بردائى

وليطلق المستكبرون كلابهم
وليقطعوا عنقى بلا ابطاء

لو لم تعد فى العمر الا ساعة
لقضيتها بشتيمة الخلفاء !

***

أنا لست أهجو الحاكمين ، وانما
أهجو بذكر الحاكمين هجائى

أمن التأدب أن أقول لقاتلى
عذرا اذا جرحت يديك دمائى

أ أقول للكلب العقور تأدبا :
دغدغ بنابك يا أخى أشلائى ؟

أ أقول للقواد يا صديق ، أو
أدعو البغى بمريم العذراء ؟
أأقول للمأبون حين ركوعه :
« حرما » ، وأمسح ظهره بثنائى ؟
أ أقول للص الذى يسطو على
كينونتى : شكراً على الغائى ؟
الحاكمون هم الكلاب ، مع اعتذارى
فالكلاب حفيظة لوفاء

وهـم اللصـوص القاتلون العاهرون
وكلهم عبـد بـلا اسـتثناء !

ان لـم يكـونوا ظـالمين فمـن تـرى
مـلأ البـلاد برهبـة وشـقاء ؟

ان لـم يكـونوا خائنـين فكيـف
ما زالت فلسـطين لـدى الأعـداء ؟

عشـرون عـاما والبـلاد رهينـة
للمخبـرين وحضـرة الخبـراء

عشـرون عـاما والشـعوب تفريـق
من غفواتهـا لتصـاب بالاغمـاء

عشـرون عامـا والمـواطن ما لـه
شـغل سـوى التصـفيق للزعمـاء

عشـرون عامـا والمفكـر ان حكـى
وهبـت لـه طاقيـة الاخفـاء

عشـرون عـاما والسـجون مدارس
منهـاجهـا التنكيـل بالسـجناء

عشـرون عامـا والقضـاء منـزه
الا مـن الأغـراض والأهـواء

فالـدين معتقـل بتهمـة كونـه
متطرفـا يدعـو الـى الضـراء

والله فى كـل البـلاد مطـارد
لضـلوعه باثـارة الغوغـاء

عشـرون عامـا والنظـام هو النظام
مع اختـلاف اللـون والاسـماء

تمضى بـه وتعيـده دبـابة
تسـتبدل العمـلاء بالعمـلاء

سـرقوا حليب صـغارنا من أجـل من ؟
كـى يسـتعيدوا موطـن الاسـراء
فتذكـوا بخـير رجـالنا ، من أجـل من ؟
كـى يسـتعيدوا موطـن الاسـراء

هتكوا حياء نسائنا ، من أجل من ؟
كي يستعيدوا موطن الاسراء

خنقوا بحرياتهم أنفاسنا
كي يستعيدوا موطن الاسراء

وصلوا بوحطتهم الي تجزيئنا
كي يستعيدوا موطن الاسراء

فتحوا لأمريكا عفاف خليجنا
كي يستعيدوا موطن الاسراء

واذا بما قد ضاع منا عنوة
لا يسترد بغير ما استجداء !

واذا بما قد عاد من أسلابنا
رمل تناثر فى ثرى سيناء !

واذا بنا مزق بساحات الوغى
وبواسل بوسائل الأنباء

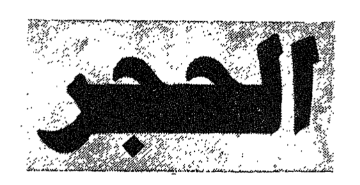
واذا بنا نرث العناء مضاعفا
ونورث الضعفين للأبناء

ونخاف أن نشكو وضاعة وضعنا
حتى ولو بالصمت والايماء

ونخاف من أولادنا ونسائنا
ومن الهواء اذا أتى بهواء

ونخاف ان بدأت لدينا ثورة
من أن تكون بداية الانهاء

موتى ، ولا أحد هنا يرثى لنا
قم وارثنا .. يا آخر الأحياء !



ممدوح عدوان

هـــذا زمان من حجـــــر
الظـل وسط الصيف مات من الضجـــر
والسيف وســـط الحـــرب مات من الضجـــر
والمـاء فى الأنهـــار قد أضحى حجــــر
هـــذا زمان من حجـــر
ان شـــئت أن تحيــا عــزيزا
كن حجـــــر
واحمـــــل حجـــر
واضـــرب حجـــر
مطـــر تيبس فى شـــتاء قاحـــل
للغيم جلد صـنار ينغـز كالابز
ورق تحجـــر فى الشـــجر
والريح تخجـــل حين تأتى دونما مطـــــر
وقد نسيت ، مع الغيم ، المطـــر
فتمـــر نسفرتهـــا على الاشـــجار ، تسلخها
تهـــز جذوع نخـــل شـــاحب

وعلى رؤوس النـــاس ينهمر الحجـــر
حجـــر يرن على حجـــر
حجـــر ٠٠ وينطلق الشرر
هـــذا الهشيم ،

وكان مزهـوا على دمن يجففه الصقيع
وسوف يفضحه الشرر
حجـر من الصوان يحمل ناره سرا

يبوح بها لزند فتى تعبـــا بالمرارة
ولد خـلا من أى هم فى حســاب الربح
أو قلق الخســـــارة

هل كان يلعب ذلك الولد الذى رشق الحجارة ؟!

أم تلك آيتــــــه :
هنـــا خصـــم
هنـــا حجـــر
وبين اللهـو والشعب الأبى
تسيل أنهــار الجســارة
وتهـــل امطـــار الحجـــارة ؟!
هل كان يعرف أنه سمك
وان البحر مثقــوب
وهذا المـاء يسرق فى الدجى ؟!
فاختـــال ، مذبوحا ، برقصته
تسلم « أولا » فى دبكة القتلى ،
« وشـــــوبش »

ثم القى بالحجـــر
رقص على ايقاع اغنية من البجع المودع
تحت أستار البطر
ولد راى وطنـا يقاد الى المسالخ

ما تلكأ وانتظـــر
ولد يمـــد يدا الى وكر الافاعى
دون ان يخشى الخطــــر
ولد يمدا يدا مقاتلة يشيل بهـــا حجر
حجر يغـادر أرضه فرحـا فتنهـار السدود
حجر يزاح ، فترتمى الابراج عن أعتى القلاع

وترتمى كل الشواهـد عن مقـابرها

وينبعث الجدود
ولد رأى رجه الضحية فى القضـــاة

رأى الخنـــاجر تختفى
تحت المعاطف بين من كانوا سـهــود
حجر وينكسر الزجاج عن الدفينات
التى حضنت بيوضــــا
كى تفقس فى هزائمنـا ولاة نيئين
ولد يشرش فى الزواريب العتيقة
كى يلقح بالعنـــاد
فلا يصاب بهجزة
أو بانتكاســـات الســفر
يرمى حجـــــر
وتجيئــه الطلقــات تنبح
يستحيل الى قمر
ويعـــود منهمرا بأحجـــار ،
تعلم رميهـا من هجمة الطير الابابيل
التى من صوتهـا ترهب
هــو وحـــده يغضب
هــو وحـــده يلعب
لم يأق بالا للأغاريد
التى أنطلقت تنخيــه
ولم يتعب
هــو وحـــده والكـــون أعـــداء
وفى يـــده حجـــر
حجر الفلاسفة الذى
سيحول العتم المرسب فى مفاصلنا
الى ضـــوء
فيكشف ما تستره القذاره
يتكشف الوطن المؤمل عن مغاره
هذى بلاد حولت سوقا يباع بهـا البشر
ينبذدد الغـــازى ،
يريح ســـلاحه
فالســـوق تقبله زبونا
« لم يكن الا على حق »
ومؤتمرات أصحاب المروءة يعتريها الضوء
بكشف ما بها من « بورصـــات »

والســـلاح المشترى بالخبز
حول ضد من جاءوا ليشروه
فخبأ من هزيمـــة عمرنا خبرا
وغلف بالعمى بصرا
وحول عيشنا ســـقرا
يفايض الى ســـقر

أو كنت تدرى ما ســـقر
لولا فتى يرمى حجـــر ؟!
هذا زمان من حجـــر

نتعلم الدرس الذى أعطى لنـــا

الولد الفلسطينى فى زمن الحجـــر
ان القلوب تجف رحمتها ·· وتصبح من حجـــر

لم يبق شىء للخسارة ·· كن حجـر
لم يبق وجه لم يمرغ ·· كن حجر
لم يبق ما تخشـــاه

كن فى العـرى أوضح من حجـر

لم يبق شىء لم يبع فاحمـل حجـــر

هذا خسيس كان يسرق قوتنا ·· فاضرب حجر
هذا عدو قادم ·· فاضرب حجر
هذا عدو حاكم ·· فاضرب حجر
لم يبق عندك من سلاح نافع ·· فاحمل حجر

لم يبق صمت ساتر ·· فاضرب حجـر

واصرخ فان الصوت أصبح من حجـر

لم يبق من دمع يريح
غدا لو أن الفتى الباكى ··
حجـــــــر

سنين في هذا الزمان

محمود الشاذلى

كيف حال عينيك
يا بو البصيرة المستنيرة المفرده
كيف حال عينيك ..
طابت وشالت من على صدرك جبال ؟!
ولا بتعشق فيك صلابة الاحتمال ؟!

***

كيف حال عينيك
عارفك وحاسس باللى بيك ،
عايش عذاباتك أنا ،
دايق معاك عسر الامانى المزمنة ،
شارب معاك كاس المعانى المذهمة ،
عاشق هواك اللى ابتلاك
صابنى بنسهامه المحكمة .!!

***

كيف حال عينيك
باكتب اليك ..
كأنى باكشف روحى ليك ..
كأنى بأتعرى .
كل القلوب الواجفة تتوارى .. وتتدرى
وأنا وحدى بأتعرى !!

***

انت ·· أنا
خطـــوك ·· وبسمة نظرتك
ظلك ·· ورسمة فكرتك
صمتك ·· وقوة همستك
نفس الملامح والخطوط
نفس الظـلال
نفس العذاب الأخطبوط
نفس المـآل · !!

***

كيف حال عينيك
يابو قلب مفتـاحه ف قرار بحر الوطن ؛
قلبك دليلى فى الدروب المعتمة ،
ولا دليلك فى اضطبارك ع المحن ·· !!

***

خطوك على نفس الطريق
كان ياما كـان
هوا ازاى ف قدرتى
كان يـــاما كـــان
راشـق خطـاى ف سكتى
تنطق ببصيرتك لحظـة فى عمر الزمان
تنطق بشىء مفهوم ··
معلوم لقلبى الجهول ؛
قلبى اللى لسه بصيرته بتمهـافر ··
نمله ، ولا حوله ··
بلا ضافر ، ولا حافر ··
لكنـــه بيعـــافر ·

***

كل العيون الناطقة بالعتم الفصيح
تصرخ ·· تصيح
حوالينا ماليـــه المكـــــان
برموش كمــــا الصولجـــان
تفتح ديبــــــان ·· تقفـــل بيبــــان
صناديد فى جراه وبجـــاحه
رعاديد فى قـول الصــــــراحة !!

***

كيف حـــال عينيــك
بانـــــده عليــك ..
قلبك نـدرتـه لمين ؟!

* * *

انكــدب فرع فوقنــا لبــلابه ،
والشمس حاجبـــه الشـــعاع ،
والعتمـــة غـــلابه
وانا اللى باعى باع
فى دوئة الاوجاع
واحــد بلا اتبـــاع
واحــــد صحيح ..
لا يتطـرح نصـــين ،
ولا يتقسم ارباع .

* * *

واحــــد صـــحيح
ولا مايشر واحـــد
مكســور .. جــريح
يمكن اكـــون اتنين
ملســـن فصـــيح ..
فى الحق .. أنا واعـــد ،
والتـــانى جوايــا ..
بيلــن .. ويبـــاعد !!
لكن مابش قلبـين
هـــوه قليب واحـــد
خــزان مرار أنمـــا
عمره ما كان جاحد
العشـــق فيـــه بالوما
والكـــره لو صــواريخ ..
ما يصيده ولا واحــد . !!

* * *

هـــــذا أنــا ..
صنعـــة هوى الحـــارات ؟
الضـــحك والطنطنـــــه
الصمت والدنـــدنه .

والجـــــــراة والمســـــــكنة
والحـــيرة والحركنـــــة
نفس العـــــــادات ..
نفس السمــــــات . !!

* * *

وانت .. أنـــــا
مـــــل كفت الخطـــوة اللحوحـــة ..
عن منـــــاجاة الطـــريق .. ؟!
تتشـــــابك المســـافات
وتضيق المســـاحات
في مفترق الاوقـــــات
من ضـــيق لضـــيق ..
انوحـــة فاتحة دراعاتها تحضنك يا غريق !
وانت ابصـــــير القلب ..
بيخـــونك التصـــديق . !!

* * *

ايه وجهتك ؟!
حلمك .. ولســـه بتغزله ..
من أوله .. ؟!
ولا اقضـــــا ..
فارد جناحات الرضـــا ..
على حصـــــاد عمر انقضى .. ؟!

* * *

فين وجهتك .. ؟!
حلمك .. بضـــله حنونة جنب الشجر
حفنـــة من زاد العبـــاد ..
ويا الصـــــا .. تحت القمـــر !!

* * *

ايه وجهتك .. ؟!
حاشاك تكون ملهوف على دنيـــة الاشـــــلاء
حاشـــاك تكون مجروف لبحور بلا مرسى
حاشـــاك تكون خطوتك نحو العرج والخوف
تبقى « الأنا » عندك صنوف !!

. . . .

الحكمـــة روح مخنوقة فى صمتك .

من غير صاجات ودفوف

افتح مغاراتك بنفسك ..

واكشف رموز العلم بالأشياء ..

كيف يستحيل الداء .. دواء ؟!

وكيف يكون المبتدا .. والانتهاء ؟!

* * *

كيف حال عينيك

باكتب اليك ..

هذا المكان ملعـــون ..

مرعى لوبـــاء مجنـــون

قلبى عليك يا غريب ..

من خبــز خبــازه ؟

مات البصر يا أوديب ..

فى حل ألغـــازه .. !!

. . . .

. . . .

قوم يا سيزيف هذا الزمان ،

قوم الغيـــام المنتظـــر

انفض تراب الوهم عن روحك ..

واقلع عباءة القـــدر ..

واصعد صعود يردم على جروحك ..

اصعد صعود يتساوى بطموحك .

اقلع عباية القدر ..

اقلع عباية الاشقيا .. والأغبيا ،

والبس مسوح الانبيـا

ترحم بشر . ،،

رفض موت ولـــــد نعنـــــاع

طاهر البرنبالى

نايم جناح نعنـــاع تحت التلال التلج

خايف أرش الدم ع السكة ..

ويخشى صبح الورود الودود

كدبت عليا الحيارات والطرطشات باللون

عريت عنيـــام النعاس بالشـــوف ..

وكشفت صوت الميلاد بالصمت والشهوة

بانشـــــهق أنا ..

واللا حنينى ورق .. نقشت عليه البرارى موالين .. م الرحل والحنة

باعشق أنا .. واللا بادوب ع الأرض سجادة ألم شايله وطن مقلوب ..

وف حجر توب مصلوب ـ من حلمكوا ـ أدخل جراح أرتاح

وقفت على خدى حدود الواحد اللى انكسر واللى ماكانش صحيح ..

نزلت نزيف مرعوب

باعطش أنا .. واللا حليب مسكوب

سكنانى كل الغيـوب ..

ومضفرانى السما بحة أدان حيران

سالت مرة الشيطان ٠٠ الشعر ليه بركان ؟ ـ
وليه بتسكر يانشيدى بالتراب الاسمر ٠٠
وليه بتشرب ياسمار م النار ؟
حاطط ايديا ع اللى يبقى نبيكوا ٠٠ ومسمينوا خضار
ان عشت أنا بيكو ٠٠ أخمد خدود المارد المادد ٠٠
يفرط ندم ورماد
ما تعبطوش أحبار ٠٠ على جبهتى عاصر لون الكون ٠٠
بالحل غاسل جنتى ٠٠ ومفجر الفرح الأليم صبار
بحر القيامة بانهدير الصعب متغطى
طوبى لكل الأيادى اللى مدت خط الجحيم طوبى
طوبى لصهر صيف اتحنى من صهد نار طوبه
طوبى نسيت أحلام يرفض هوان طوبه

حوارية الصوت ذى الرؤوس الأربعة

مختار عيسى

(١)

قال : « انتظرنى خارجا ‥ من رعدة الوقت المناوىء ،
داخلا وهج احتراسى
لا تندهش
لست البساط فتستبيحك خطوتى
لست الفضاء فترتديك وتنسحب
تلك التى نادتك بالصوت الذهب
ألقت عليك بظلها
وانسندفذتك من الحجب
أنت ابتداء العزف ، لست المنتهى
كى تستميدك عذرها
أو تستبيك وسادة
أو تصطفيك لنهدها
هى راودتك ،
وغلقت أبوابها
« هيئت لك
هيئت لك »
نيلا رأيت وقلعتين من الجمان الملتهب
أسلمت عمك للرياح ــ أنت اليتيم الأمنية ! ــ
وليت وجهك شطر أوجاع الرفاق
وأتيتنى
ــ طفلا تكلم فى المهاد بما رأى ــ

فصربب حـــولك خيمتى
علمتك الاصـــغاء لاون الشجاع
وزرعتك الصمت الحكيم
وقـــرأت وجهك مرتين ولم أفـــح
كانت وراءك تستجير برعـــدتك
وتمـــد كفا من دموع
ظننتك منطـــوع الطـــريق
لا النهـــــر فاض بمقلتيك ولا النخيل ..
مـــد الجذور لقـــامتك
انت ارتحلت الى الرماد
فكيف والنـــار استفاقت من سبات الأزمنـــة ؟!
خانتك والوقت انتصـــــاف
الآن تعـــدو خلفهـــا ؟!
فامنـــح مؤادك هدنتـــــه
ولتســـترح
وانثر رمـــادى فى الوهـــاد ولمنى
وامســـح صفاف الروح بالعين الرءوم
وابسط شمالك تلقنى
واقـــرأ كتابك ، لا تبح بالسر ،
لا تفضح رماقك ،
وانتصــــــح
كنت الذى وعد البشـــارة فانتشـــد
ودع النســـاء لجمرهن ،
لحلمهن ،
لحملهن المتقـــد
وانشر على صـــدر الرياح الأجنحـــة
ودع الخبـــائث والقوافل والكلاب النــــابحة
أنت المتوج وانهـــاه على انتباهك ســـابحة
من بين صخرك تنسكب
قلت : « انتظارتك ـ كالنخيل ـ ولم تجب
حوصرت بالجبش الجفـــاف
لا بابســـا حمل انتظـــارى أو رطب
ورأيت خيلى (المضربات عن الصهيل)
تحت اصفرارك تنتحب
ووحدت حوعى ناشرا فى الأفق أشرعة اللهب

قلت : « احتمل
فالعام ذحدا والسماء مغاضبة
والسنبلات نسردت
سبعا عجاف »
فمضغت أرغفة الرخام لعانى
ولعل ماءك نادم
ولعل نهرك ينتصب
وشممت حقلى فانتبه
وكشفت بطن رفيقتى
(كانت خرائط رحلتك
وشما يسافر فى الدماء جريدة ..
نشرت رواية فارس ظن النبالة أن يصد غزاتها
بالماء والسيف الخشب !) »

(٢)

قال : « افتتح فصل احتيالك واغتنم
(ان الذى سمك السماء بنى لنا ...)
بيت العناكب من ضلوع نسائنا
السر فى النسج البطىء ، فلا تخف
والصيد حتما واقع .. حين اشتباك بالخيوط الواهنة
فيم التعجل ؟! ما يضيرك أن تمر قبيلة بالرحل ،
من خلف الفخاخ الساكنة !
حتى اذا أكتمل النسيج ، وارسلت أم العناكب طفلها
وضعا البعيث
ضمت ضلوعك من تريد ولم ترد »
قلت : « احترس
واحذر شباكك يا فتى
ان الجراد اذا أتى
أكل الخضار ولم يذر فى حقلنا غير الحطب ! »

(٣)

قال : « الوقوف على الصراط مهابة
والفائزون العابرون
خذ من جرابى ما استطعت ولا تعاقر فكرتى

حرت الغدار اذ اختزنتك للمرور بحضرتى
ضع عنك وزرك واستبق
فالسابقون الواصلون
والزم رضيا مطمئن العاقبة
قد تصطلى نار الخليفة من يميل وينحرف
ولتعترف
أن التوسط داعل حد الصراط وسادة
سيمر خلفك من صنعت الفلك كيما يعبروا
وتمد كفك تلتقط ..
تفاحتيها جائزة
الوقت عادر سلتك
فالحق قطار المعجزة
واعلم بانك — دون خلقه فائز
ان كنت تعبر وادعا
(« ان ليس للانسان الا ما سعى »)
واشكر لربك ما وهب ،
قلت : « الشكور انا وغيرى الناكر
لكننى —
حصدت يداى مواجعا
أثقلت كفى بالعطب !! »

(٤)

قال : « انجياع مباركون
طوبى لهم
اذ علموا الجوع احتمال بطونهم
واستدرجوك الى وليمة صومهم
صليت للخبز المقدد بالزفير
وعبدت ربا من كتب
حينا يطل عليك من ملكوته ،
ويرش ماء العطف من بين السحب
حينا يدبك للسغب
فيم انتظارك والمياه تجمدت

فى النهـر ، فى الصرع الخـرير ،
وفى الجيـوب الناهشـة
ضـم اصفرارك لاصفرارى والتحـم .
بالشـاحبين
لا يخـدعك أن جيشـا من ظنون راعشـة
حاش المـبرة للربيع المرتقب
لا يفـزعنك أن ربك محتجب
ربت يداه أبو لهب
دفع اصطـلاءه ماله لما كسـب
فى جيـدنا حبل الخطب
فلنفتتح مصـل الغضب
فلنفتتح مصـل الغضب . »

تخاريف حقيقة

رجب الصاوى

خيــالى أجمل من حصان ابو زيــد
ما املكشى غيرك ..
يبقى ايه العمل
إننى أشلب دم فوق الجدار
ولا أمدد جسمى تحت العجل
ولا أموت م الخجل
ـ سحر الكلام ولا سحر الدنيا
ولا العجايب لمــا تتبدل
ولا الحقيقة اللى من غير انسجام
ـ والنمل أبيض .. ولا لونه اختفى
ـ وأنا كل يوم بادبح فى أغراضى
ـ ما علكشى لوم لو نصبوك قاضى
ـ جسم الحقيقة جزء منه اتخطف
والأرض مالت معاه
عمر الجدود اتقصف
فى صف ماشى للهلاك ..
ـ غميت عنيــا من سواد المشهد
قاعد بافكر فى الســنين اللى جايه
مالقيتشى غير السنادى
زادك وزادى
ـ جزء الجنوب بيغنى للجزء الشمال
منحزنين زى الرجال فى الشمس
متبعـــزقين ..
عزيزين نموت واحنا مانملكش
لان أمراضنا بقت منبوذة

وكتمنا أحزان الحياه .
ـ تعدنا نهتف للنبى المقتول
ـ صـوتى القـديم باين عليه اتخزل
عينك وعينى شمعتين للغزل
ياريتنا نعمل بدل
تطفينى .. وأطفيكى .

تحت الشمس

• وتحت الشمس بيُضيع الزمن .
بيتدى شهر الجفاف
ا بحـــر ميت ..
من تانى بنلف الجثث فى اللحاف
من تانى لامم بصوتك
أجمل عيــون فى الوطن
مليون دراع يتمنوا موتك
بيعيطوا فى الوداع
بيعبطـوا ..
والنحـــر عمـــال بيبرق ..
تحت ضــوء الشمس .

ريح الشـــمال

طول النهـــار سهران
ميت وعارف كل حاجة
مبت بســـذاجة
والدنيـــا تنتظرنى من غير انتظـــار
والانهيـــار لا بد يسمعنى
لمـــا الوطن بيغنى للموت البطىء
الـــدم بيصارع شراييني
وكأنه داخــل فى قــزاز فخـــار
وان كنت مش فاهم
الريح بتئذينى وتملانى عفـــار
وكأنهـــا غربان معـديه

غربان بتوهب للبشر حرية !
والنصلة تتحرك من الفوانيس
وأموت فطيس ..
لكنى عارف كل حاجة .

أسبانيا .. يا أسبانيا
يا رحلتين بيعدوا فى ثانية
نيرودا بيموت من لحظة للتانية
وانا باموت وياه
ومعذباني الحياه
مع كل حلم بتكتر المعاناة
وبيهرب الضوء اللى باتمناه
قرص السما شبابيك بلا آخر
ضاقت بأحزان البواخر
أشجار بتطرح خناجر
نيرودا بيعافر
وبيعرف السر اللى فى حزنها
مطر بينزل م السما دموى
مطر مجى
وبيتضح الخط اللى بين الصرخة والامال
كانه هيكل قصيدة .. موت أجيال
سنتين وأنا باحلم بتنهيده
وشرق غرب الريح بتحدفنى
فى شرق غرب التلال البعيدة
لسه المسافات اللى بينك وبينى
مستنظرة تبتدينى
لسه بواقى الشمع ع المكتب
عناقيد شيطان يمتد بيها الزمن
أنجيل باصحاحه الطويل
كانت خطيئة بريئة ..
والمستحيل فى جسمى يتخشب
كرسى الملوك بيخاف من المصطبة
ولسه مازال ..
نيرودا فى ترطيبه ..
بيتعذب .

الحرف
و
الجلاد

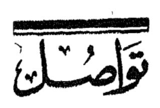
محمد أبو الفضل بدران

أهذا زمان التوجع
ليس التغنل مثل التعقل
وليس الهوان على الارض انى رأيت السماء تبيع
النجوم لنخاسها فيجلدهن
فيصرخن معزوفة للخلاص
ويضرب ، يضرب سيفا وجلدا
ولا تسخرى
مهذا زمان التطبع
الم تر كيف / يفعل ربك بالخائنين وبالخائنات
وبالظالمين وبالظالمات وبالبائعين وبالبائعات
ألم تر كيف / يجمع ربك عدل الصفات
وحلم الجياع وياء المسافات فوق الحروف ٠
نعود على سلم الحلم حيث المشانق ، حيث
المآذن تعلو وحيث الجماجم تنجب للكنز طيفا
يفك الطلاسم ، يلقى على السحر حرفا فيسحر تلك العيون
فيلقف حرفى ما يأفكون
فيلقوا العصى لوهج التحرف ، هم يسجدون
تعود الحروف لاعشاشها
وتفتك تلك النجوم بجلادها
تفتش وكر السنابل رب المسافات ترحل عبر الترحل
وهل يقبل الكنز جنبا لجنب الحروف فتنبت تلك الحقول
ويبلغ حد التراقي وتنثر هذى الرؤى شعرها

نترحل ـ واضيعتاه ـ فتبا لها ٠
وأفتقد حرفي !!
فانشد وسط الخيام بباب الضجيج
فيخدعني ما ائتمنت
يسوق الديار وينبيء حلمي بقرب العدو
بأنشودة الطير حين تجوب السحاب وحتى ـ
تحط على الارض أقدامها ٠٠
وينبيء أن الكنوز ستلقى بما قد حوت
ويسألني أن أكف عن البحث والعدو والركض
أن ابصر الارض تسرق من بين عيني
وأن الكنوز تسافر بحرا وجوا
وتبتاع صقرى ليحرسها من تزاحم سحب السماء
وتلقى الى عصا السحر حتى يكف الجياع
فلا يمكنون اليها طوافا
فهذا زمان التوافق بين القطيع وبين الذئاب
وبين السيوف وبين الدماء وبين الاسود وبين الظباء
وبين العبيد وبين السياط
« ألم تر عبدا يقبل من يجلده »
فهذا زمان التخلق قبل التكون
وفيه يروح المجيء الى العود بعد الفصول
ستصعق ان جاء ليلك فيه وقد دس في راحتيك التمر
أهذا زمان التصنع بالامنيات
سترضع فيه الأجنة رمز التجنى
وتحبو على أذرع بالتبنى !
تهادى الملوك الى البحر فيه بخير الشعوب
بصرخة جرح الشهيد
بآنة طفل لهول القنابل من أجل أن ٠٠٠
تنامى فما السلم الا انبعاث الضحايا
وعودة ظلى لأركانه
وهمسة قلبى لشريانه
سأرجع كنزى وأبتاع نسرى
والقى عصاها
فيا أرض هاتى كنوزك لست الذى باع لست الذى ـ
بارك زمن التطبع لست الذى ٠٠٠
أنا من نسجت الحروف خيوطا على الكهف لما اختبأت

أنا من سحرت العيون على صهوة البعث والسائلين
فيا أرض هاتي الحروف فاني انتظرتك طال التصبر ـ
ما عاد سمعي يردد وقع النشيد
فليت الرؤى ما تمادت الى الحلم والاغنيات
فمدى الضفائر هاتي على كاهلي
كفاك الذى تحماين من الحزن والأمنيات
والفى بنفسك هذا هو النهر فردوس حلم العذاب
فيا غائب الدهر ارحل عن الارض لا ترجعن ، ولا تسألن عن الكنز ،
لا تهمسن الى الـ .....
وشاور على الحرف هذا الرضيع اذا ما اتهمت
فحرفك عند التهاون لن يخذلك .

(العويضات ـ قنا)



• فى القصة •

*** ((الخطيب)) ، قصة قصيرة للسيد ابراهيم عطية ، كفر صقر ، شرقية :**

رجل عجوز يؤدى صلاة الجمعة ، وبمناسبة حديث الخطيب عن الزوجة التى تحفظ غيبة زوجته ، تثور هواجس الزوج • ولاستاذنا يحيى حقى مبدأ صارم فى تقييم ((لغة)) ما و ((قصة)) ما ، ذلك هو مبدأ ((الحتمية)) •

ونحن نسأل : ما أهمية أن يشغل القاص نصف القصة فى حديث عن صلاة الجمعة ، مما لا يضيف أو يخدم بناء القصة •• ان كل ما لا يساعد على اقامة بناء القصة يهدمها •

*** ((ملاك فى النار)) ، قصة قصيرة لبدر عبد الله حسنى :**

بنص كلماتك ، الفتاة أعدمتها الخدمة فى المنازل ، ثم كانت أنوثتها متفجرة طاغية !! لم تكن قد بلغت سن البلوغ بعد ، صحبتها سيدة من سيدات الهوى ، تدفع بها الى طريق الغواية ، معللة لها ذلك بما يسمى المرأة العصرية وبمزيد من الحرية والمدنية ! وكل هذه ((البلاوى)) فى صفحة واحدة !

ابدأ بسيطا ، فالملاحم لا تكتب فى صفحة واحدة •

*** ((ومن يخطىء فى الحساب)) قصة قصيرة لشرف الدين عبد الحميد أمين ـ سوهاج :**

فضلا عن « البسملة » التى بدات بها القصة ، ففيها ميزة أخرى ، انها تقول ما تريد الافضاء به خلال حدث • الا أنك أبهمت الوقائع ، فضاعت القصة •

الشاعر ـ مثلا ـ الذى يخرج على الشعر العمودى ، عليه أن يدرسه جيدا أولا •

لك قصة أخرى ، ستنشر •

* « سيدنا الملاك » قصة قصيرة لخيرى عبد الجواد :

فى هذه القصة ميزة فى غاية الاهمية ـ تلك هى محاولة الرجوع بالقصة الى طريقة الحكى الشعبية • ولو صادفت هذه الطريقة شيئا يريد ان يقوله الكاتب ، سنكون أمام تجربة فنية هامة • ولعل القاص معى فى أن عزرائيل الذى يقبض أرواح الناس سيموت هو الآخر ، أمر ليس شديد الالحاح •

محمد روميش



* الصديق **شاهد السلامى** ، من عدن ، باليمن الديمقراطى أرسل الى « تواصل » هذه الرسالة الرقيقة التى يقول فيها :

أنا أحد القراء الدائمين لمجلة « أدب ونقد » فى اليمن الديمقراطى ، لكونها المجلة الوحيدة التى من خلالها نتابع تطور الأدب والنقد فى مصر الحبيبة والوطن العربى عموما • خاصة وأنها تصل بصورة منتظمة الى عدن • وأؤكد هنا أن مجلة « أدب ونقد » تحظى فى اليمن باحترام عدد كبير من القراء سواء المثقفين منهم أو غير المثقفين ، وذلك لما تقوم به من دور فى نشر الثقافة التقدمية فى الوطن العربى •

وقد وجدت نفسى وأنا اندفع فى كتابة هذه الرســـالة ، وأرفقت معها محاولة شعرية لنروا ما اذا كانت صالحة النشر • وارجو التكرم بقبولى صديقا للمجلة ، وأنا على اســـتعداد لواذاتكم بكل المحاولات التى لدى ، ومستعد كذلك لقبول أى ملاحظات منكم على قصيدتى » •

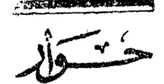
والحق أن رسالة الصديق السلامى الكريمة ، قد ضاعفت من مسئوليتنا وزادت من ايماننا بضرورة استمرار التطور والجهد ، حتى نظل عند حسن ظن مثله من الاصدقاء الاعزاء فى الوطن العربى كله ، وفى اليمن الديمقراطى خاصـــــة •

أما قصيدتك ((**أحبك**)) ــ أيها الصديق شاهد ــ فبها لمحات جميلة ، وبعض الصور الحلوة . مثل ((**يا قطرة ماء فى حنجرتى المصابة بالشــحوب الجميل**)) أو ((**الوذ الى (الأمسح بــ) صدرك الدافىء دفء هذه البلاد ــ الى عالمك المترامى الاطراف من الوريد الى الوريد**)) ، لكن ضيق التجربة وتكرار التعبيرات والمعانى بالفاظ مختلفة ، أفسدا عليها جمالها المحتمل ، وجعلاها أقرب الى المناجاة الرومانسية المحدودة ، ذات البعـد الواحد •

نثق كل الثقة أن حماسك الواضح وجهدك المخلص وتواضعك الطيب ، سيوفرون لك ، بسرعة ، لغـة أكثر أحكاما ودقة ، وأبعد عن التقرير المباشر النثرى ، وتملكا لأدواتك الشعرية من تصوير وايقاع ولغة وتجربة أعرض وأعمق •

وسيسعدنا دائما أن توافينا بالجديد ، الذى نتوقع أن يكون أجود وأمتن • ونتمنى دائما ان نظل عند ظنك الحسن •

ح • س





الشاعر الفلسطينى

أحمد دحبور

من حيفا الى الشهادة بالأصابع الخمس

اجراه :

أحمد اسماعيل

فى مدينة حيفا الفلسطينية ، ولد شاعرنا أحمد دحبور فى ٢١ ابريل ١٩٤٨ · وفى مخيم اللاجئين فى حمص بسوريا نمت أحزانه وشاعريته ·· وما بين « الميلاد » و « الخروج » ، ضاعت الارض وتدفقت دماء كثيرة فى محاولة لرسم الوطن مرة ثانية ·· والابقاء على قسمات الهوية ·

ومن أحلام العودة ، وأحزان المخيم ·· راح ينسج دحبور قصائده وينشد أشعاره · فأصدر ديوانه الاول « الضواري وعيون الاطفال » عام ١٩٦٤ ، ثم توالت دواوينه الشعرية « حكاية الولد الفلسطينى » ــ « طائر الوحدات » ــ « بغير هذا جئت » ــ « اختلاط الليل والنهار » ــ « واحد وعشرون بحرا » ــ « شهادة بالاصابع الخمس » ·

وقدمت له فرقة « العاشقين » الفلسطينية العديد من القصائد المغناة بعنوان « الكلام المباح » ··

الشعر ·· احتجاج بالضرورة

ونسأل الشاعر عن رؤيته الشعرية ، وموقعها من هذه الموجات الشعرية الكثيرة والمتلاطمة في الساحة العربية عامة ·· والفلسطينية بشكل خاص ·

يقول دحبور : ان تكون شاعرا ، يعني أن تكون في موقع الاشكال ، فالشاعر مواطن بمعنى انه ابن الحياة اليومية باسئلتها المتشابكة اجتماعيا واقتصاديا ونفسيا – ولكنه في الوقت نفسه مرشح للاسئلة الاكثر خطورة – الاسئلة المتعلقة بالراهن والمستقبلي والرؤيا التي تنظم العلاقة بينهما ، وهو بهذا لا يكون عاديا · ويقف الاشكال بين شخصية الشاعر « العادية » وبين لحظته الخاصة ·

فالشاعر محتج بالضرورة · حالم بالضرورة · وأوشك أن أقـول أنه ثوري بمعنى ما · طبيعي أن يكون هنـاك شعراء غير ثوريين – ولكنني الآن أتحـدث عن الشـاعر الذي برأس ·

وثورية الشاعر التي أقصدها تقع في اطـار اختيـاراته الخاصه بالتغيير لا على صعيد الواقع فقط . انما باشكال التعبير الشعرية أيضا · اذ أن الاحتجـاج على واقع متخلف بلغـة متخلفـة هو نوع من المفـارقة المرفوضـة ·

ولهـذا فليس من المصادفة ان يكون الشعراء الثوريون قـد اختاروا أشكالا ثورية في التعبير ، وشكلوا حالات ريادية على هذا الصعيد ·

وقد لاأنهي فكرتي هذه قبل أن اضع تحفظـا على الصورة التي يقررها الجمهور أحيانا لشخص الشاعر ، اذ كثيرا ما يلتبس الامر على الجمهور فيطالب الشـاعر بأن يكون بطلا بموازاة البطل الدرامي بشعره · **وهـذا أمر غير عادل** لان البطولة حلم يصبو الشاعر الى تحقيقـه وانجازه – بل ان أسلافنا العظـام (المتنبي مثلا) بحثوا عن البطـل في أشـخاص غير من هنـا تنشأ الدعوة المشروعة الى محاكمة الشاعر كشاعر بمقتضى نصه الفني – أما محاكمته شخصيا فهي أمر يتعلق به كمواطن ·

*** نفهم من هذا انك تفصل بين المغني والأغنية ؟**

يجيب الشاعر : ان لدي الشجاعة لأقول : نعم ··

لأن هذا الفصل قائم ، بل ان شاعرية الشاعر في أحـد وجوهـا تكمن في سعيه الى الغـاء هذا الفصل ، وتطابق الذاتي مع الموضوعي والخـاص مع العـام ·

المحاكاة الفنية ‥ ضرورة !

*** وتسأل الشاعر : أين تقف اذن القصيدة الفلسطينية من خلال هـذه هذه الرؤية الشعرية ؟**

يجيب الشاعر أحمد دحبور : لنتفق أولا على أن مساهمات الشـعراء الفلسطينيين ليست الا قسمات وملامح فى وجه الشعر العربى بشكل عام .

وعنـدما نقـول قصيدة فلسطينية وأخرى مصرية وثالثة لبنانية ‥ الخ فان حديثنـا يكون ذا طابع مجـازى .

بعـد هذه الملاحظـة ـ التى أراها ضرورية ـ يمكننى أن آخـذ محورين لاحـديث عن التجربة الفلسطينية فى الشعر .

المحور الأول يتعلق بسؤالك الاول وهو تماهى الذاتى بالموضـــوعى
أى كيف تتم النظرة الى الشاعر الفلسطينى من موقع أخلاقى مما يحجب أحيـانا ضرورة المحاكاة الفنية ، ومما يسبب مع الاسف خلطا فى الاوراق .

لقـد استرخينا نحن الشعراء الفلسطينيين فترة من الزمن أمام تسميات مغرية : شاعر مقـاتل ‥ شاعر فدائى ‥ شاعر مناضل وقـد يكـون الكثيرون منـا كذلك فعـلا ‥ **ولكن ماذا عن الفن ؟**

هل يشفع لى اذا كنت مناضـلا أو ابن شهيد أو شقيق أسير أن كتب شعرا رديئا ؟

ثم اذا قلبنا الصورة ، ووقعنـــا على شاعر متميز مهموم باقتراح صيغ جديدة أكثر اخلاصا للشعر فهل يجوز أن نضعه فى سلة واحـدة مع شاعر تقليـدى أو شبه تقليـدى لا لشئ ‥ الا لكونهما من فلسطين ؟

لقـد عانينـــا من هذا الخلط كثيرا ، وربما تتحمل الغيبوبـة النقـدية العربية مسئولية واضحة فى ذلك ، وآن لنا أن نطالب بأن تعاد قراءة تجربتنا بوصفنا بشرا لا أساطير .

بحثا عن الخصوصية

وهنا نصل الى المحور الثانى ــ يقول الشاعر أحمد دحبور ــ وذلك فى محاولة لتشخيص المعاناة الشعرية التى يصدر عنها الشعراء الفلسطينيون • وكما قلت نحن جزء من حركة الشعر العربى بعوامل قوتها ونقاط ضعفها •

فى طليعة عوامل القوة لحظة الانتباه الى مواجهة الواقع ، وتقديم الشهادة عليه ، وتركيز الرؤيا باتجاه المستقبل ، والتحريض على اختصار المسافة بين الواقع والمستقبل الذى نريد ، وذلك بأدوات تعبيرية متطورة تفيد من انجازات الشعر الحديث خلال ما يقرب من أربعين عاما ، ومن الروافد الثقافية العالمية ، ومن الاحساس بايقاع العصر •

أما نقاط الضعف فتكاد تتلخص فى التقليدية الجديدة التى يعانى منها الشعر العربى الحديث بشكل عام ، بحيث تتشابه الاصوات حتى تكاد تمحى المعالم الفردية الخاصة لكل شاعر حدة • وهذا موضوع خطير ، ولا يجوز التساهل بشأنه لان شاعرية الشاعر ــ كما اعتقد ــ تطالب بخصوصيته وملامحه وبصماته أولا •

※ وما الذى يؤدى الى « تشابه الاصوات الشعرية » والوقوع فى التقليدية الجديدة من وجهة نظركم ؟

يقول الشاعر دحبور : فى طليعة الاسباب تشابه المصادر الثقافية ومحدودية (الموضوعات) والمراوحة عند أوزان شعرية محدودة جدا •

※ وماذا عن الشعر ــ الشعر فى التجربة الفلسطينية ؟

يجيب : اننا نفخر بالمساهمة الفلسطينية فى احياء مكتبة الشعر العربى الحديث من خلال الحضور الاستثنائى **لمحمود درويش وسميح القاسم** ، والاضافات التى يقدمها **عز الدين المناصره ومريد البرغوثى ، وخيرى منصور ومحمد القيسى** •

كما قد نسمح لانفسنا بزهو خاص فى أن الشاعرة فدوى طوقان تكاد تكون هى الشاعرة العربية الوحيدة التى صمدت على الساحة منذ بدايات الشعر الحديث •• حتى اللحظة المعاصرة •

(١)
عن الفن والتروتسكية وأنور كامل

د. رفعت السعيد

**** في العدد الماضي من « أدب ونقد » نشرنا حوارا مع الكاتب والمترجم أنور كامل حول مساهمته في تأسيس جماعتي « الفن والحرية » و « الخبز والحرية » ، والحياة الثقافية والسياسية في الثلاثينات والاربعينات . ودعونا للحوار والتعليقات حوله . ولقد جاءنا تعقيبان : الاول من المؤرخ د. رفعت السعيد ، والثاني من الكاتب والمترجم بشير السباعي، ننشرهما هنا ****

برغم كل حالات الحصار والانحسار ، وبرغم تراكم الصدأ أو هكذا خيل للناس .

برغم حالة الجفاف الفكري والتصحر العقلي ، لم تكن مصر الثلاثينات كيانا بلا حراك ، بل على العكس كانت تموج في أعماقها بذات المحتوى الذي حاولت البرجوازية اخماد أنفاسه . والشيوعيون المتبقون عبر عواصف المحنة ، ظلوا كعادتهم مثابرين . صامدين ، في صبر غريب ومثير للدهشة ، واذ تنقلب الاحداث ، وينفجر الموج هادرا ، تأتي موجة اليسار الصامدة لتغمر الجالسين في صبر وأناة ينسجون أحلام طبقتهم في اصرار يحسدون عليه .

تغمرهم لكنها لم تغرقهم فقد استوعبتهم في اطارها ، لم تستبعدهم ، لكنها لم تسلمهم قيادها ، وهم كانوا قادرين على القبول ليس خضوعا قدريا وانما هو تواضع الثوري ..

.. ومنذ منتصف الثلاثينيات بدأت موجة اليسار تصعد من جديد..

لكنها كانت تمتلك تميزا جديدا لم يظهر فيها من قبل .. كان هناك ولاول مرة تروتسكيون .. وقد انتحى التيار التروتسكي المصري منحى متميزا ، اذ تمسك بالفن كطوق نجاة .

((**الفن معمل بارود**)) هذا هو شعارهم الاساسى . ومن التعلق بالفن المجرد الى التعلق بالسريالية بكل ما فيها من اغتراب عن الواقع ، بل لعلها تزداد اغترابا عن واقع كالواقع المصرى ..

ويبرر أنور كامل تعلقهم بالسريالية فى حديث سابق له قائلا : **((السيريالية ترتبط بفرويد وبالاحلام ، والحلم هو الرغبة فى تحقيق الامانى وكانت أمانينا مقهورة ، وعبر الفن السيريالى كنا نعبر عن أمانينا المقهورة ومن هذه الزاوية يمكننى أن أعتبر السيريالية حركة ثورية))**(١)

.. من خلال التعبير السيريالى (غير المفهوم وغير الواضح والذى لا يمكن لجمهور مصرى عريض أن يتفهم ما يحتويه) كان هؤلاء التروتسكيون يعبرون عن أمانيهم المقهورة .

هنا يخيل الى أن الامر كان معركة داخلية ، لا علاقة لها بجمهور الناس الذين لم يسمعوا عن السيريالية ولم يهتموا بها ، ولا يمكن الوصول اليهم عبرها . انها حالة ((تنفيس)) .. مجرد تنفيس عما يعتمل فى نفوس متمردة على الوضع القائم . دون أن تجد حلا ثوريا ، أقصد جماهيريا ، لما تختزنه فى ذاتها من تمرد .

ولعل ذات الظاهرة تتكرر لدى بعض الفصائل الماركسية المحدودة التكوين والعدد التى ظهرت وانطفأت فى الستينيات والسبعينيات عندما صبت جام غضبها ، وثوريتها الملتهبة عبر التعبير الفنى المحض وان لم يتخذ طابع السيريالية فى هذه المرحلة .

.. المهم أطل التروتسكيون على مصر .. كجماعة أو بالدقة كصفوة مثقفة ، تتكلم بلغة غير مفهومة (بل كانوا فى الاغلب يتكلمون ويكتبون وينشرون باللغة الفرنسية رغم كونهم مصريى الجنسية) .

ولم تتجل غربتهم فقط فى حاجز التشبث بفن غير مفهوم من الجماهير ، ولا بلغة أجنبية ، وانما فى اقحام معارك غير سياسية وغير مجدية بل وغير معقولة فى عملهم .. تصوروا معى رد الفعل الذى يخلقه فى مصر الثلاثينيات مقال كتبه زعيم التروتسكية المصرية **جورج حنين** بعنوان **((قاموس للاستخدام البرجوازى))** وقدم جورج حنين مفردات قاموسه كما يلى :

---

(١) محضر نقاش أجراه انور كامل مع الباحثة الامريكية سيلما بوتمان — بتاريخ ٤ ابريل ١٩٨٠ — مسجل صوتيا .

فوضى = انتصار الروح على اليقين
جمال = سلطة تنفيذية
امرأة شريفة = احتكار جنسى
فكرة = لعبة لا تنكسر . مجانية وأحيانا قاتلة .
شرعية = لجام للشعوب .
الأنا = الشيء الأكثر أهمية فى العالم .
متحف = أكبر مزبلة معترف بها رسميا .
عمل = كل شيء لا ترغب فى فعله .

وقد أثار هذا القاموس استياء ودهشة الكثيرين رغم أنه ـ وشكرا للظروف ـ كان مكتوبا بالفرنسية ونشر فى مجلة مغمورة وقد وصفت « البورص اجيبسيان » القاموس بأنه « كلام شاب مسكين بقلب ميت وروح جامدة »(٢)

.. ولست بحاجة الى القول أن الامر كله قد مر دون أن يحرك شعره فى رأس أى من المصريين الذين يمكن أن يتوجه اليهم الفعل الثورى أو القول الثورى .

انه مجرد « تنفيس » عما يعتمل فى نفس برجوازية صغيرة (رغم أنه ابن لاسرة أرستقراطية) من تمرد غير مصحوب بالقدرة على التصدى الحقيقى ، وتحمل التبعة الحقيقية للتمرد . تمرد سيريالى .. بعيد وغير مفهوم .. وغير مقبول من الجماهير ..

لهذا لم تصمد التروتسكية كتيار أو كفصيل ، ولعل الكثيرين لا يعرفون أن المادة ٩٧ أ ، ٩٧ب من قانون العقوبات اذ حرمت قيام تنظيم شيوعى وعاقبت القائمين عليه أكدت أن التحريم انما ينصب على تلك المنظمات التى تسعى لاقامة النموذج الشيوعى وفق تعاليم لينين وستالين وعلى غرار الدولة السوفيتية ..

أى أن التروتسكية لم تكن محرمة قانونا .. ومع ذلك بقى الشيوعيون واندثر التروتسكيون .. لماذا ؟

---

2) Alexandrian - Georges Henien - Paris — (1981) — P. 14.

الاجابات التي يقدمها أنور كامل – مع احترامي له – غامضة غموض السيريالية ، وخالية من المعقولية خلوها منها .. فقد اضطهدوه ، وأسأل : ومن لم يضطهد ؟ سجنوه ، مجموع ما سجنه أنور كامل لا يزيد عن العام أو أكثر قليلا ، فماذا عن الذين سجنوا سنوات طوالا ..

لماذا بقوا هم ؟

أعتقد أنه الفارق فى التوجه الاولى .. البعض توجه نحو الجماهير عمالا وفلاحين ، والبعض تصور أن الفن وحده يكفى .

والفن سلاح نضالى بلا شك لكنه وحده ووسط صفوة من مثقفين معزولين متفرعين ، يكتبون ما يعن لهم من أفكار قد تبدو مبهرة لكن كل حرف فيها كاف لعزلتهم عن الناس البسطاء مثل قاموس زعيمهم جورج حنين .. فن من هذا النوع وبهذا الاستخدام لا يمكنه أن يكون رافعة لفعل ثورى بل على العكس .

.. الفن يمكن أن يكون سلاحا ثوريا ولكن وسط معطيات أخرى ومع انغماس وسط الجماهير وتفاعل معها وتوجه اليها ..

.. تبقى كلمة أسفاء وأنا أقولها ولكن لا بد منها ..

فأنا أعتقد أنه كان محتما على مجمل الحركة التروتسكية أن تنزوى وأن يتضاءل دورها الى حد العدم .. خاصة بعد أن أصدر أحد قادتها (أنور كامل) كتابا معاديا للشيوعية أسماه ((**أفيون الشعب**)) وقد حظى هذا الكتاب باهتمام مبالغ فيه من جانب الاعلام الرجعى والحكومى .. الامر الذى جعل البعض يعتقد أن مشروع الكتاب لم يمر دون ترتيب مسبق .

لست ممن يفضلون أسلوب الحديث التآمرى ولكننى سياسيا أعتقد أن كتابا مثل « أفيون الشعب » كفيل بانهاء مستقبل رجل ومنظمة معا .

ودون أن يخل ذلك باحترامى الشخصى للرجل .. ولما قدمه هو وزملاؤه ..

والحقيقة أن أنور كامل كان يعرف جيدا ماذا يفعل باصداره هذا الكتاب ، فقد قال فى كتابه .. ((انه يعتذر للاصدقاء الاعزاء الذين حاولوا أن يثنونى عن نشر هذه الاحاديث حرصا على مستقبلى السياسى فيما يتصورون)) .. ولكن الرجل كان قد اختار بالفعل مستقبلا آخر .. وطريقا آخر .

(٣)

حول ملابسات تكوين جماعة « الفن والحرية »

بشير السباعى

الحيز المتاح أمامى لا يسمح بالتعقيب على عدد كبير من النقاط التى أثيرت خلال حوار « أدب ونقد » مع **الاستاذ أنور كامل** والتى تحتاج ــ دون شك ــ الى تعقيب • ولذا فسوف أكتفى ــ فى السطور التالية ــ بابداء عدد من الملاحظات حول ملابسات تكوين جماعة « الفن والحرية » •

يشير الأستاذ أنور كامل الى أن الجماعة كانت تعبيرا عن التقاء ثلاثة روافد كانت موجودة فى الساحة الثقافية المصرية فى الثلاثينات • وقد اكتفى الاستاذ أنور كامل بهذه الاشارة ــ الصحيحة ــ ردا على سؤال لم يكن يسمح بمزيد من التوضيح • على أن السؤال يظل ماثلا : كيف أمكن لهذه الروافد أن تلتقى بهذه السهولة النادرة التى التقت بها كى يشكل ممثلوها الجماعة ، وما هو الظرف المباشر الذى قاد الى تأسيسها ؟

فيما يتعلق بالشق الاول من السؤال ، أعتقد أن سهولة الالتقاء الذى حدث تكمن فى توافر درجة عالية من تقارب تلك الروافد فى فهم دور الانتلجنتسيا الابداعية الثورية فى تلك الحقبة الرجعية : حقبة الفاشية والنازية وسحق الثورة الاسبانية ومحاكمات موسكو الصورية وتسلط الستالينية على المجتمع السوفييتى وعلى الحركة العمالية العالمية وتزايد نفوذ القوى الشمولية السلفية فى الحياة السياسية ــ الثقافية المصرية ، خاصة بعد توقيع معاهدة ١٩٣٦ وسقوط القومية ــ الليبرالية فى مصر ، وقد أدرك ممثلو تلك الروافد أن معطيات حقبة الرجعية هذه تدمر شروط الابداع الثقافى ، ولذا فان دور الانتلجنتسيا الابداعية الثورية يتمثل فى نبذ موقف اللا مبالاة تجاه معطيات الحقبة المذكورة والتوحد

الايجابى مع الحركة الثورية التى تهدف الى اعادة تأسيس المجتمع على أسس جديدة . وقد تكشف هذا الادراك فى أعمال جورج حنين ورمسيس يونان وأنور كامل وكامل التلمسانى السابقة على تأسيس جماعة « الفن والحرية » .

وفيما يتعلق بالشق الثانى من السؤال ، أعتقد ان الظرف المباشر الذى قاد الى تكوين الجماعة فى أوائل يناير ١٩٣٩ يتمثل فى صدور بيان بريتون - تروتسكى الذى صدر فى يوليو ١٩٣٨ فى المكسيك تحت توقيع بريتون والرسام المكسيكى دييجو ريبيرا ، وهو البيان الذى دعا الى « فن ثورى حر » والى انشاء « اتحاد أممى للفن الثورى الحر » .

ومن المعروف أن جورج حنين هو الذى طرح فكرة انشاء جماعة « الفن والحرية » ، وهو الذى كتب بيان « يحيا الفن المنحط ! » ، الذى صدر قبل وقت قصير من اعلان الجماعة والذى يستعيد أفكارا رئيسية وردت فى بيان بريتون - تروتسكى . ويذكر ساران اليكسندريان ان جورج حنين هو الذى اختار اسم الجماعة ، تجاوبا مع بيان مكسيكو الذى صدر تحت عنوان : « نحو فن ثورى حر » .

وقد حدثت ثلاثة تجاوبات مع البيان الاخير :

١ - فى فرنسا ، حيث تشكلت فى خريف ١٩٣٨ شعبة فرنسية للاتحاد الأممى للفن الثورى الحر ، أصدرت نشرة شهرية اسمها Cle (المفتاح) توقفت بعد العدد الثانى (عدد فبراير ١٩٣٩) ، كما أصدرت - حتى نشوب الحرب العالمية الثانية - العديد من البيانات ضد النازية . وقد أصدر الاعضاء السرياليون فى الشعبة بيانا تحت عنوان : « لا لحربكم ولا لسلامكم ! » (سبتمبر ١٩٣٨) . وتحت هذا العنوان نفسه صدر البيان الذى أشار الاستاذ أنور كامل الى أن لطف الله سليمان قد حرره بمناسبة تفجر النزاع العربى - الصهيونى فى ١٩٤٧ - ١٩٤٨ .

٢ - فى المكسيك ، حيث تشكلت شعبة مكسيكية للاتحاد المذكور ، أصدرت نشرة شهرية اسمها Clave (المفتاح) ، كما أصدرت عددا من البيانات .

- فى مصر ، حيث تشكلت جماعة « الفن والحرية » التى لم تكن شعبة للاتحاد المذكور ، وان كانت قد توحدت - من الناحية العملية -

مع الدعوة الى تحرير الابداع الثقافى من التسلط الرسمى • وكانت هذه الجماعة هى أطول الجماعات الثلاث عمراً وأوسعها نشاطاً ، حيث أن الجماعة الفرنسية قد عصف بها نشوب الحرب العالمية الثانية واحتلال فرنسا من جانب ألمانيا النازية ، بينما عصفت الخلافات الداخلية بالجماعة المكسيكية ، خاصة بعد تفجر الخلافات بين دييجو ريبيرا وخوسيه فيريل •

وقد اطلع جورج حنين على بيان « نحو فن ثورى حر » فى باريس فى أوائل خريف ١٩٣٨ • ولابد أن يكون اتجاه بريتون الى تأسيس الشعبة الفرنسية للاتحاد الأممى للفن الثورى الحر قد شجع جورج حنين على التفكير فى تأسيس جماعة « الفن والحرية » •

ومن المعروف أن الاتحاد المذكور لم يكن اتحاداً تروتسكيا كما لم تكن عضويته قاصرة على المبدعين السيرياليين ، الا أن الاتحاد ـ مع ذلك ـ كان محاولة لتوحيد المبدعين الثوريين المعادين للستالينية من منطلقات مختلفة ، وقد وحد فى صفوفه مبدعين ماركسيين وفوضويين •

وقد بادر جورج حنين بالعمل على انشاء جماعة « الفن والحرية » فور عودته من باريس فى أواخر عام ١٩٣٨ ، بعد أن أشرف على صدور ديوانه الأول : **((لا مبررات الوجود))** •

ويتضح من رسالة بعث بها جورج حنين من القاهرة فى ديسمبر ١٩٣٨ الى الروائى الواقعى الفرنسى هنرى كاليه أن اسم الجماعة وخطط عملها على المدى المباشر قد تحددت فى ديسمبر ١٩٣٨ ، وهو ما يدل على أن مشاورات جورج حنين مع أنور كامل ورمسيس يونان وكامل التلمسانى من أجل تأسيس الجماعة لم تأخذ غير أسبوعين أو ثلاثة أسابيع على الأكثر لكى تصل الى نتيجة موفقة •

والخلاصة أن ملابسات تكوين جماعة « الفن والحرية » كانت ملابسات مصرية وعالمية فى آن واحد • وقد التقت هذه الملابسات فى لحظة محددة لكى تؤدى الى انبثاق ما أعتبره أول تجمع واسع للانتلجنتسيا الابداعية اليسارية المصرية المعاصرة •





قضـــايا

أحمد قدرى ضحية
الفساد الحكومى والتملق الاعلامى

سامى فهمى

كانت الازمة الاخيرة بين وزير الثقافة ورئيس هيئة الاثار عن مدى فساد الجهـاز الادارى الحكومى عندما انقض عدد من كبار موظفى الهيئة بل وصغارها يغرسون أظفارهم فى لحم الرجل الذى طالمـا أشادوا بانجازاته ، بل وحاولوا أن يصنعوا منه أسطورة .

رفض د. أحمد قدرى أن يصدق زيف ادعاءتهم ولم ينسق وراء اهوائهم فكـانت المحاكمـات التاديبية والايقاف عن العمل جزاءات رادعة لكل من يتهاون فى عمله ويبالغ فى النفـاق والتملق ، الى أن سقط رئيس هيئة الاثـار ضحية لمواقفه العنيفة وشخصيته التى لاتقبل التدخل فى أمور من صميم عمله فاسرع كبـار صغار الموظفين يوجهون اليه الطعنات فى حملة ضارية . حتى ان أحـد كبار مساعديه شن هجوما عنيفا عليه عندما استعان به وزيـر الثقـافة لمواجهة أعضاء لجنة الثقـافةوالاعلام بمجلس الشعب .. فاضطر د. حلمى نمـر عضو المجلس الى سؤاله .. ولمـاذا لم تتقدم باستقالتك احتجاجا على هذه المخـالفات والتجاوزات ؟

وتغيرت نغمة الاعلام الحكومى ، فبعد الاشادة باعمال الترميمات اصبحت مجرد بياض وقشور تتساقط ، وتحولت حفلات الافتتاح الى أخبار عن تصدع المتاحف وتهدم أعمدتها .. وانبرى رئيس تحرير احدى الصحف لينال من شـرف وكرامة د. قـدرى بعـد أن كان يدافع عنـه قبل ساعات قليلة من استقالته .

والتقى الفسـاد الحـكومى مع التملـق الاعلامى للسيد الجديد الذى تولى أمور الثقافة فى مصر لتبرير وترديد أكاذيب بادعـاء منـع د. قدرى من السفر والتحقيق معه أمام نيابة الاموال العامة ، فاسرع الرجل الى تقديم جواز سفره الى النيابة ونفى مكتب النائب العـام صدور أى قرار بمنعه من السفر لتبدأ محاولات جديدة لفتح ملفـات لقضايا اغلقت منـذ سنوات متعلقة بارض ماربا الاثرية بالاسكندرية

والحقيقـة أن د. قدرى لم يفهم معادلة الحكم فى مصر فعنـدما قدم استقالته احتجاجا على تولى فاروق حسنى لوزارة الثقافة تدخل

رئيس الوزراء ومدير مكتب الرئيس لاقنـاعه بالعدول عن الاستقالة ووعده بمنصب مندوب مصر فى اليونسكو ، وانتظارا لتحقيق الوعـد كانت كلمات الاشادة دافعا لاستمراره فىمنصبه الى أن جاءت المواجهة الأخيرة مع وزير الثقافة فوجدتها الحكومة فرصة مناسبة لتـاديب من يعترض على اختيار أحـد الوزراء ويتجـرأ ويتقـدم باستقالته ، فصدر القرار باستبعاده.

د. قدرى يقول ان الحكومة وضعت نفسها فى مأزق اعلامى : فهل اكتشفوا فجأة أن أعمال الترميمات كانت تشويها واهـدارا للاموال ، والرئيس مبارك شهد ١٢ مناسبة عن انجازات الهيئة فى انقـاذ وترميم عناصر تراثنا الاثرى والقومى .. فهل اكتشفوا الزيف والخـداع فجاة ؟! وكيف يبررون تغيير مواقفهم وتبـدل آرائهم ؟! .. ويضيف : « لقـد دفعت ثمن شجاعتى فى الاعتراض على اختيار هذا الوزير، وبدلا من أن يقـدروا صراحتى عاقبونى » .

تاتى لموقف فاروق حسنى وزير الثقـافة الذى أدار المعركة باقتدار لم يبد على خطته للنهوض بالثقـافة ، فاستعان بمجموعة من مفتشى الآثار والموظفين تحركوا بدقة بالغـة مستغلين سقوط كتلة حجرية من كتف أبى الهول لاشاعة ضجة شارك فيهـا الوزير بحـذر وباقتراحات محددة ولكنها مستفزة ، بل ودعا مجلس هيئة الاثار لعقـد جلسة طارئة لمناقشة أحداث منطقة الهرم وتعقدت الأمور ليتم تأجيل الاجتماع .

وحتى لا تجرفنـا خلافات الوزير مع رئيس الهيئة بعيـدا عن القضية الأصلية المتعلقـة بالخطر المحيط بأبى الهول نتساءل : لمـاذا خفت الضجيج حول الاخطار المحدقة بابى الهول وانسحبت القضية بهدوء من دائرة الاهتمام ؟. لتتضح الابعاد الحقيقية .. فلم يكن الاهتمام بسقوط كتلة حجرية من أبى الهول بقدر ما كان باسقاط د. قدرى .

حوار مفتوح حول

الاسلام السياسى بين فهمى هويدى و سعيد العشماوى

د . محمود اسماعيل

فى اطار الاهتمام بمتابعة ما يكتب حول الاسلام عموما وما ينشر حول ظاهرة ما يسمى ((بالاسلام السياسى)) على نحو خاص ، أحرص على قراءة المقال الاسبوعى للاستاذ فهمى هويدى بصحيفة الاهرام واسعة الانتشار .

وقبل ذلك كنت اقرأ له منذ الستينات حول الاسلام عموما حيث لم اكن اخفى اعجابى بمنحاه التنويرى التجديدى ، على الاقل فيما يتعلق بفضح الكتابات التقليدية وتبيان آثارها السلبية على شعب جبل على التدين الذى يعد من أهم ملامح شخصيته .

ومنذ منتصف السبعينات الى أوائل الثمانينات كنت اتابع فى مهجرى بالمغرب ما كان يكتبه فى مهجره بالخليج خاصة مقالاته التى كان يجمعها بين دفتى كتاب .

وفى المراحل الثلاث لاحظت تغييرا فى مواقفه الفكرية يمكن رصدها على النحو التالى :

فى مرحلة الستينات وأوائل السبعينات عرفت فهمى هويدى الكاتب الاسلامى المستنير الذى كان يحاول — ما استطاع — الكشف عن الاسلام الثورى التقدمى حتى من خلال اختيار طبيعة الموضوعات التى يعالجها كعقلانية المعتزلة والثورات الاجتماعية وما شاكل ذلك .

وحول منتصف السبعينات الى نهايتها مال كاتبنا الى المحافظة والاعتدال دون تورط فى الانحياز لا الى اليمين ولا الى اليسار ، ودون أن يفقد حاسته الذكية النقدية التى تغلف كل كتاباته .

وحين عدت وعاد هو أيضا الى الوطن فى أوائل الثمانينات حيث طرحت قضية ((الاسلام السياسى)) معرفيا وعمليا فى ساحة العمل السياسى بصورة حادة وجدنا

كاتبنـا يتخلى تماما عن الخط الذى التزمـه فى كتاباته الاولى ويسفر عن موقف « لولبى » « حربـائى » . اذ لا يخفى تعاطفـه مع الاتجاهات المتطرفة ولكن فى حذر وحيطـة احيانا وفى سفور أحيانا أخرى . وفى ذات الوقت يعمل حسابا لمعطيات العلاقة بـين السلطة وبين تلك الجماعات فلا يتورع عن نقد التطرف ـ فى هوادة ـ محسوبة حسب مقتضى الحال . لكنـه يتجاسر فى نقـد الاتجاهات التجديدية التنويرية الى حد اشهار أسلحة « ديوان الزنادقة » و « محـاكم التفتيش » من الدمـغ بالجهـل والتجريح الشخصى الى الاتهام بالهرطقة والعمـالة . وهى تهم يزخر بها الخطاب الدينى السلفى حين تعجزه الحجة فى المواجهـة فلا يملك الا الدمغ والاتهام .

وظاهرة فهمى هويدى تفهم ضمن ظاهرة الردة والنكوص الايديولوجى التى استشرت فى مصر خصوصا من ناحية ، وظـاهرة « تطفل » الصحافيين على ميدان التراث الاسلامى ركوبا للموجة أو ممالأة للسلطة أو طمعا فى الثراء السريع من ناحية ثانية .

ولقد شخصنا هـذه الظاهرة وعالجناها فى دراسـات مسـتفيضة فيما يتعلق بالكتـاب والمفكرين ، ولم يدر بخلدنـا أن نفـرد مكانا « لفقهاء الصحـافة » الجـدد . وهذا راجـع بطبيعة الحال الى أن الكتابة فى التراث العربى الاسلامى اشكالية كبرى تقتضى الالمـام المعرفى والاحاطة بالواقع العيانى التاريخى الطويل والتسـلح المنهجى بكافة المنـاهج والآليات التاريخية والاجتماعيـة والالسـنية والبنيوية والسيمولوجية وما شاكل ذلك . وهو أمر أبعـد ما يكون عن طموحـات وقـدرات اخواننـا الصحافيين « المتدروشين » .

أما لمـاذا عقـدت العـزم على الكتابة عنهم ، فقـد راعنى ما لاحظت فى كتابات الاستاذ فهمى هويدى الاخيرة من « نرجسـية استعلائية » وصلت الى حـد تنصيب نفسـه « قاضيا » يفصل فيبرىء ويدين فى قضايا من الخطورة بمكان دون أن يؤهل بأولياوت العلم بالاسلام خصوصا والتراث العربى الاسلامى بوجه عام .

والاخطر أن يؤزر بسلطان « الأزهر » الذى عجز علماؤه عن مجرد متابعـة ما يـدور فى الساحة من قضايا تخص صميم عملهم ، ناهيك عن واجبهم الاصولى فى التبصير بالدين فى وقت فشت فيه « الفتنة » واستبيح الافتاء لخطباء المسـاجد وتلاميـذ المدارس ومرتزقة الصحافيين . !

راعنى اتهام الاستاذ فهمى هويدى لمستشار فاضل « بالافك » « والعمالة » « والتآمر » على الاسـلام حين كتب كتابه « الاسـلام السياسى » ليسجل به معلم ضـوء على الطريق الذى بدأه القاضى الفاضل الشيخ على عبد الرازق فى العشرينات من هذا القرن . والذى ظل مشكاة للتنـوير والكشـف عن أباطيـل خصومه « المعممين » الذين عجزوا عن مقارعته فاتبعوا ذات الاسلوب « التفتيشى » الـذى انتهجه الاستاذ فهمى هويدى ازاء المستشار العشماوى .

ولست بصدد الدفاع عن المستشار وكتابه ورد التهم التى كالها له الاستاذ فهمى هويدى جزافا ، ولست بصدد النعى على موقف مشيخة الازهر من المستشار وناقده . ومـا يعنينا فى هذا المقال هو الكشف عن خصيصة

واحـدة فى ((خطاب)) الاستاذ فهمى هويدى الحافل بالمفارقات ، أحسب أنها وحدها قادرة على هدم هذا الخطاب من أساسه .

تلك الخصيصة هى التعويل والاستناد الى ((التراكمات المعرفية السلفية التقليدية كمعيار للحكم والادانة لكل ما هو ((تجـديدى)) ((تنـويرى)) يسـتند الى ((التـاريخية)) و ((الحقيقة العلمية)) والمنطق العقلى .

وأود أن أنبه الى أن ((المعرفة السلفية)) فى التحليل الاخير لم تكتسب قوتها الكامنة فيما تغص به من ((محاذير)) و ((اكراهات)) الا من خلال ما عاشـه العالم الاسلامى من تاريخ جثم على صدره ((كابوس)) الحكومات الثيوقراطية وشراذمة العسكر . وأشير أيضا الى أن هذه ((المعرفة)) استندت وتغلفت بتقـديس زائف لجيـل الصـحابة والتابعين الذين لم يدر بخلدهم أن حصاد ((اجتهادانهم)) ــ رغـم تنوعها وتبـاينها واختـلافاتها ــ سيكتسب بعـدهم مكانة تجعله ((فـوق التاريخ)) لقـد صيغت هذه المعارف من خلال صراع دنيوى لعبت فيه أهواء ((العبـاد)) ومصـالحهم ونحلهم الدور الاسـاسى فى صياغة ما صـيغ . كمـا نشـير الى أن ((المعرفة السلفية)) ليست نسقا منتظمـا وكـلا متكاملا متجانسا يحتكر معارف الاسلام كعقيدة وشريعة ، بل ربما لا أبالغ فى القول بان ((معارف قوى المعارضة ــ من شـيعة ومرجئة وخوارج ومعتزلة .. الخ ــ تنطوى وتعبر عن الكثير من المبادىء والرؤى التى تنطوى عليها روح الاسلام وجوهره)) .

ناهيك عن الاخطـاء والاخطـار التى غلفت بعض ((التراث الاسلامى)) نتيجة ما جـره الصراع على الامامة من وضع وانتحال حتى لو تعلق الامر بتأويل القرآن ووضع الاحاديث النبوية . هذا بالاضافة الى أخطاء الذاكرة أمام الكم المتراكم من المعارف قبل أن تصنف وتدون . أما عن مزالق وسـلبيات ((عصر التدوين)) فحـدث عنهـا ولا حرج .

وكان ما كان من رحلة التراث السـنى خصوصا حين نظره الاشعرى ودعمه الغزالى وعول على احيـائه ابن تيمية وابن القيـم وابن الصلاح .. وكان ما كان من حـذف واضافة وتصحيف وتحريف وتزييف خلال عصور الانحطاط التى كرستها حكومات ((الطغمـة العسكرية)) .

التراث المسكوت عنـه

ان مفكرا مرموقـا مثل محمد أركون كان منصفا حين نبه الى ضرورة الاهتمام ((بالتراث المسكوت عنه)) ، كذا التراث غير المكتوب لتكتمل الصورة الحقيقيـة للتراث العـربى الاسلامى .

وحسبى أن أشير الى بعض الحقـائق فى هذا الصدد على سبيل التمثيل :

(١) ما هى درجة الصدق فى التراث النبوى المـأخوذ عن محمد بن اسحق والذى نهـل منه كل السلفيين والى الان ، وقد اتهمـه الامام مالك بالوضع والكذب والانتحال ؟ (عن تحليل خطاب ابن اسحق راجع دراسة محمد أركون ((تاريخية الفكر الاسلامى))) .

(٢) ما هى حقيقـة التشكيك فى منهـج البخارى قديما وحديثا وهو أحـد السـتة الصحاح فى جمع الاحاديث النبوية ؟

لقد ذكر أحمد أمين في «ضحى الاسلام» ان اثنين من هؤلاء الصحاح الستة لم يتفقا حول درجة الصدق في حديث واحد .

(٣) ما تفسير تأثير الاسرائيليات في عدد من التفسيرات الاولى للقرآن الكريم ؟ والى أي حد يمكن اعتماد هذه التفاسير ؟ .

(٤) واذا عدنا الى التاريخ ، نتساءل لماذا اختلفت « اجتهادات » كبار الصحابة في صدر الاسلام حول موضوع الامامة ؟ ومن المسؤول عن « الفتنة الكبرى » التي أزهقت خلالها الارواح وفاضت الدماء وتبادل ابناها الصحابة « السباب والشتائم والضرب بالمقارع ونعال السيوف »
(راجع المسعودي : مروج الذهب ج٢ ص ٣٠٥) .

(٥) لماذا اختلف الفقهاء الاربعة في تقرير الاحكام حتى في أصغر الامور ؟ ولماذا قصر أهل السنة الامامة على قريش؟

(٦) ما هو تأثير الصراع بين الامويين والعباسيين على طبيعة المعارف من حيث الصدق والكذب ؟

(٧) الى أي مدى يمكن الاعتماد على تنظير الاشعري لمذهب أهل السنة وهو الذي أسسه انطلاقا من أحلام « نسمية » ؟

« قال الشيخ أبو الحسن رضي الله عنه : كان الداعي الى رجوعي عن الاعتزال .. اني رأيت رسول الله (ص) في منامي فقال لي: ما الذي يمنعك من القول بالحديث ؟ قلت له : أدلة المعقول منعتني فتاولت الاخبار . فقال لي : وما قامت أدلة العقول عندك على أن الله تعالى يرى في الآخرة ؟ فقلت : بلى يا رسول الله فانما هي شبه . فقال لي : تأملها وأنظر فيها نظرا مستوفى فليست بشبه بل هي أدلة . وغاب عني (ص) .. فلما انتبهت فزعت فزعا شديدا وأخذت أتأمل ما قاله (ص) فوجدت الامر كما قال فقويت أدلة الاثبات في قلبي وضعفت أدلة النفي » .

ان المتأمل لهذا النص يمكنه دحض أساسه الواهي من مجرد استخدام الرسول (ص) مفردات وألفاظا لم يكن يستخدمها في حياته لأنها تنتمي الى زمن لاحق شهد ظهور علم الكلام .

كما أن تأسيس البناء النظري لعلم «أصول الدين » عند السنة لا يستند الى الحجج والبراهين العقلية والمنطقية فيستعيض عنها بلغة « الاكراه » والفرض القسري عن طريق التمسح باحاديث الرسول (ص) .

ان توظيف « الميثولوجيا » واضفاء « القداسة » الزائفة الموضوعة في الخطاب السلفي آفة تواترت ليشهرها البعض سيفا مسلطا على رقاب « المجتهدين » اليوم باعتبار أنها « فتاوى الصحابة »

(٨) أسوق نصا آخر يعد شهادة على عجز هذا الخطاب على الرغم من كون الغزالي نفسه من كبار صانعيه . وهي شهادة أيضا على ما أسفرت عنه تلك « المعارف السلفية » من اختلاف بين أصحابها الى حد التكفير . يقول الغزالي في كتابه « فيصل التفرقة بين الاسلام والزندقة » ما نصه : « .. اعلم أن الذي

ذكرناه مع ظهوره تحته غور بل تحته كل الفور . لان كل فرقة تكفر مخالفتها وتنسبه الى تكذيب الرسول (ص) . فالحنبلى يكفر الأشعرى .. والاشعرى يكفر المعتزلى ... والمعتزلى يكفر الاشعرى » .

ان آفة « التكفير » سلاح استخدمته الفرق ضد بعضها البعض ؟ فان يكفر السنة الشيعة فهو محتمل أما أن يكفر السنة أنفسهم فهو الذى نركز عليه من أجل اثبات خطأ « الذرائعية » التى يستند اليها السلفيون المحدثون .

أضطررت اضطرارا لسوق هذه الأمثلة لا من أجل التشكيك بل بهدف البرهنة على خطأ الجزم بان « السلف كان صالحا » على طول الخط وأن التقديس المصطنع الذى يضفيه السلفيون الجدد على رصيدهم المعرفى ويستندون اليه معيارا لتقييم اجتهادات المجتهدين اعتساف غير مقبول .

وبالمثل ليس كل المجتهدين « أهل بدع وضلاله » ومن حقهم مراجعة التراث فى ضوء الانجازات العلمية المعاصرة . وأزعم أن القدماء قدموا ما قدموا تاسيسا على معارف عصورهم وأن توظيف معارفنا فى اعادة قراءة ودراسة التراث اثراء لهذا التراث أولا وأخيرا . بل اعتقد أن المجتهدين المحدثين قد تجاوزوا أسلافهم اذ لايخفى أن هؤلاء الاسلاف اختلفوا حتى فى « أصول الدين » وهى مسألة تم تجاوزها بالنسبة للمحدثين فقضايا « الذات والصفات وما شابه » لم تعد مثارة . والخلاف والاختلاف فى « الفقه والتشريع »لايستاهل رميا بالتكفير والزندقة . وقضية « الحكم » فى الاسلام ضمن علم « الفروع » ولم يصل القدماء بصددها الى « نظام » بعينه ، وتاريخ النظم الاسلامية على الصعيد العيانى التاريخى تاريخ « تنويع وتباين » لا تاريخ « توحد وتجانس » . وطرح الموضوع آنيا لا يلزمنا باعادة اجترار الماضى أو اعادة « انتاجه » ، والوصول الى صيغة بعينها تكفل تحقيق مبادىء الاسلام فى الشورى والتكافل الاقتصادى والعدل الاجتماعى والاستنارة الفكرية لا تسىء الى الاسلام بقدر ما يسىء اليه « فقهاء الصحافة » الذين يطمحون الى استرجاع الماضى لالباسه الحاضر والمستقبل . وهذا يقودنا الى مناقشة أطروحات الاستاذ المستشار العشماوى فى كتابه « الاسلام السياسى » ، كذا مناقشة نقد هذه الاطروحات كما قدمه الاستاذ فهمى هويدى . وهو ما نعد به فى مقال آخر .

زمن آل زهران

حسنى عبد الرحيم

فيلم آخر عن الموضوع الأكثر رواجا فى مجالات النقد الاجتماعى المنتشر فى الفترة الاخيرة والذى يجد دائما فى الماضى منطقة آمنة لممارسة الشجاعة النقدية التى هى فى حقيقة الامر نقد لكل شجاعة حقة .

وبداية نحن نحيى الاتجاه المحمود لدى عدد من السينمائيين الجدد لصناعة أفلام تعالج قضايانا الاجتماعية والسياسية ونضعهم فى مكانة خاصة بعيدا عن صانعى أفلام التسلية الرخيصة .. لكن يتبقى لدينا موقف ثابت من اتجاه النقد .. مع من ؟ ضد من ؟ ومن المستوى الفنى لهذا الانتاج .

وبدءا من « المذنبون » حتى « ضربة معلم » تناول كثير من الافلام موضوع « الانفتاح الاقتصادى » بسطحية وفجاجة . أخيرا أتى المخرج الجديد « محمد النجار » لكى يدلى بدلوه ولا يروى السابلة !!

الفيلم من انتاج « نور الشريف » الذى لعب دور « حاتم زهران » و « يحى زهران » ، ويضم نخبة من الممثلين المتمكنين (صلاح السعدنى ومحمد السبع وبوسى ومشيرة اسماعيل) .

تبدأ حكاية الفيلم بالعائدين من حرب أكتوبر ليجدوا المجتمع وقد « انفتح » وان النصر الذى أحرزوه قد سقط فى حجر غيرهم . يعود « وفيق » الى منزله بالحرانية من الجبهة ليجد « حاتم زهران » و « هالة عزمى » فى سيارة شيفرولية تصدح منها موسيقى الديسكو . وفيق هو صديق الشهيد « يحيى زهران » وعضو فى شلة من الحالمين الذين يطمحون الى بناء منازل جميلة للشعب « كبيت الحرانية » ويؤيدون التصنيع الثقيل ، وعندما أتت هزيمة ١٩٦٧ ذهبوا الى الجيش قبل موعدهم لكى يزيلوا آثار العدوان ، بينما هرب « حاتم » من التجنيد وذهب الى أمريكا لكى يحصل على دكتوراه فى الاقتصاد يعود بعدها لكى يمارس البزنيس . و « هالة » هى ابنة مسؤول كبير سابق ورجل أعمال حالى ، كانت متزوجة من أحد أصدقاء « يحيى زهران » ، ولم تستطع صبرا مع

فقره ومثاليته ، فتركتــه وأجهضت جنينــا منه وذهبت الى أمريكا لتعالج نفسيا وتصبح هناك عشيقة لحاتم زهران ، وتعود معه لتصبح زوجته ضمن صفقة عقدها مع والدها لاقامة مشروع مشترك .

((مروة)) صديقة لهالة ، ومن أسرة فقيرة أصرت على تعليمها فى المدارس الاجنبيــة حتى تفوقت وأصبحت معيدة بالجامعة ، لكن طموحها للصعود يضعها فى طريق ((حاتم)) الــذى يقنعها بترك الجامعة لكى تعمل مديرة لاعماله .

((شركة مســاهمة مصرية)) لمســتحضرت التجميل يديرها حاتم ويساهم فيها الدكتــور زهران الاب بمعصرته ومكتبه ، و ((وفيق)) بأرضه ، و ((عزمى بيه)) برأســـماله وعلاقاته ..

العقدة التى تدور حولها دراما الفيلم هى عجز حاتم عن الانجاب وقدرة ((يحيى الشهيد)) على انجاب طفل من فاطمة طيبة مدرســـة الالزامى بمدرسة بحر البقر الابتدائية .

حاتم (قابيل) ويحيى (هابيل) ولا يقتل قابيل هابيل كما فى الاسطورة بل يموت يحيى على يد العدو الاسرائيلى ، بينما يتولى حاتم تدمير أحلامه فى التصنيع الثقيل انتقاما منــه لانه يكرهه ويحسده بسبب تفضيل والدهم لاخيه المثالى والمتفوق .

هل يمكن فهم التغييرات الاجتماعية الكبيرة التى تخوضها طبقات وفئات اجتماعية فى ضوء اسطورة الصراع بين الخير والشر ، بــين الطيب والشرير ؟! نعتقد أن هذا تبسيط مخل لا يسمح بادراك الحقائق . كيف يفهم مؤلف الفيلم استمرار ((يحيى زهران)) وفنــــاء ((حاتم)) !؟ الاستمرار فى صورة بيولوجية فى صورة ((يحيى الابن)) .. الذى كما يؤول الحوار ((حايكبر وياخد حقه)) الذى هــو الملكية العائلية والتقاليد المحافظة والاحــلام العاجزة .

النموذج التقدمى الذى يقدمه الفيلم هو ((وفيق)) الذى يحب الفلاحين الذين يؤجرون أرضه لكنه يشارك فى شركة ((زهرانكو)) ، ويترك حاتم يطردهم من الارض . ومع مثاليته ووفائه لذكرى صديقه الشهيد يستطيع أن يحب ((مروة)) التى لا تحب سوى الصعود ، ويتركها لتستخدمه لتنافس حاتم فى الســيطرة على الشركة . مثالية زائفة وثورية محسنين وأحلام بقالين !!

فاطمة طيبة نموذج صارخ جدا للشعب (بالمناسبة : طيبة) طيبة وغلبــانة ستحفظ استمرار الشهيد بالتزاوج معه .. الرمــوز الجنسية مرة أخرى ، البلد ((أنثى)) تنتظر ((الذكر)) الذى ينجب منها ((الأمل)) بينمــا فاطمة تنتظر اكتمال هذا الامل فى ((رحمهــا)) وهى تدرس لتلاميذ المدرســـة الالزاميــــة ((التربية الدينية)) وليس الجغرافيا أو التاريخ أو الحساب ! اشــارات هامة وذات معنى لمحاولة المؤلف الايماء لمزاج عام فى المجتمع .

لا يخفى على أحد أن ((عائلة زهران)) هى رمز صــارخ ومبتــذل للطبقة الوسطى التى تنازعتهــا المشــاريع من التصنيع الثقيل حتى صناعة العطور ثم توظيف الاموال ، وقادت المجتمع من كارثة الى كارثة حتى أصبح على

شفا الافلاس الكامل . والشعب فى الفيلم هو « موضوع » لمباشرة فاعلية هذه الطبقـة سـواء السياسية أو الاقتصـادية وحتى الجنسية ! . تقد يجوز هذا على المـاضى باعتباره وضعا مقلوبـا لكـن أن يتصـور « المؤلف » أن المستقبل ايضا سيحكمه « يحيى زهران الابن » الذى سياخذ حقه وربما حـق الغلابة بالمرة !! هل تستطيع السيادة الاجتماعية لهذه الطبقة أن تستمر عبر المرور مرة أخرى « بمطهر » الشعب ؟ نشك كثيرا فى ذلك لان التاريخ لا يكرر نفسه مرتين واذا حدث فالاولى تكون على هيئة مأساة والثانية تكون على هيئة ملهاة .. واذا حدث هذا التجديد فلن يكون طفلا جميلا من نبت الشعب ولكن سيكون مسخا مشوها .. سلفيا سيحطم كل شىء على رؤوسنا وليس على رؤوس الاعداء . فى الوقت الذى يقدم فيه الفيلم نقدا للمـاضى ويشير بأصبع الاتهام الى أمريكا والطريقـة الامريكية فى الحياة ، فأنه بالنسبة للمستقبل يضعنا داخل نطاق العجـز المرتبط بهـذه العـائلة من الوجهة الاخرى فان المعـالجة الدرامية تخطيطية ومبسطة وقد تصلح لخطاب سياسه أو أخلاقى ضـد هذه المرحلة ، ولهذا أتت الشـخصيات وحيدة الجانب ومجـرد (أنماط) شديدة التخطيط لافكار وخيـارات اجتماعية تتصارع على الشاشة صراعا ميتا وباردا . والممثلون رغم خبرتهم لا يقـدمون شيئا ، فالادوار التى لعبوها سطحية ولا تحتاج الى موهبة خاصة . الابداع المتميز فى الفيلم هو تصوير « طارق التلمسانى » ، وكذلك المقدمة المبتكرة للفيلم .

المنتخبـات الموسـيقية التى استخدمت كموسيقى تصويرية يمكن استخدامها فى أى شىء ولا تخدم غرضا خاصا ..

نصيحـة اخيرة للمخرجـين والمنتجين الذين يحاولون بيع موضوعات النقد الاجتمـاعى « الهاتف » من خلال توليفة تجمع التشـويق والاكشن والجنس وهلم جرا ، حتى يتلاءموا مع ما يتصورون أنها مطالب السوق ، وينجرفوا لنفس مقاييس السينما التجارية .. نقول لهم : احذروا هذه التوليفة لانها تزيد من أزمـة السينما الفكرية ولا تساعد على انتاج سينما جديدة تساهم فى بنـاء مجتمع جديد .

رسالة فى الصبابة والوجد

د. سيد البحراوى



برسالته فى الصبابة والوجد ، يعود الينا جمال ألغيطانى من رحلة طويلة فى التاريخ والتصوف ، بدت وكانها رحلة لا عودة منها . ولكنه حينما عاد لم يعد مثلما بدأ الرحيل ، فآثار التاريخ (والجغرافيا) والرؤية الصوفية قد تركت فيه بصمات واضحة وقوية ، يبدو أنها قد أصبحت جزءا من خصوصيته الفنية المميزة . الرواية الجديدة كشف واضح لذلك اذ كيف يستطيع المنفصم ان يتخلى عن السعى الى الوحدة الصوفية ، وأنى للمقهور ان يتخلص من سعيه لايجاد جذوره المجيدة فى التاريخ ؟

فى روايته الجديدة « رسالة فى الصبابة والوجد » يعود جمال الغيطانى الى الحاضر ، ولكنه ليس حاضرنا نحن هنا ، وانما حاضره (او حاضر الراوى) فى بلاد بعيدة . ورغم انطلاقه من الحاضر الذى تدور فيه مجمل الاحداث الاساسية للرواية ، (ان صح القول بأن فيها أحداثا) ، الا أنه يبدو احيانا مجرد متكأ لاستدعاء الماضى ، ماضى الراوى وماضى حضارته وماضى البلاد المرتحل اليها (الاتحاد السوفيتى فى جنوبه) وماضى حضارة المحبوبة مثيرة الصبابة والوجد ، بحيث يجوز لنا أن نسائل ، عما اذا كانت هذه الصبابة وهذا الوجد مستخدمين فى سياق عشق الانثى كما هو متعارف عليه ، أم صبابة للماضى ووجد لانه لن يعود ؟

تبدو الرواية ، التى كتبت فى شكل رسالة الى صديق حميم ، خالية من الاحداث الخارجية ، بحيث يمكننا تلخيص هذه الاحداث فى جملة واحدة أو جملتين : أخصائى آثار معمارية يرحل الى الاتحاد السوفيتى ليشترك فى ندوة حول هذا الموضوع ، فيلتقى بفتاة مرافقة للوفد ، فيقع فى غرامها ، ويأخذ فى سبك خطته للوصول اليها ، ويصل بقدر من

المعاناة والاحباطات ، وحين يصل اليها يقف عند حدود معينة لا يريد ان يتجاوزها ليبقى اسيرا فى وجدها .

وعلى هذا النحو من التلخيص المخل تبدو أحداث الرواية عادية لا جديد فيهـا ، وهذا فى حد ذاته لم يعد عيبا ، بل هو ميزة أو خصوصية للرواية الجديدة التى يعتبر جمال الغيطانى واحدا من روادها فى مصر والعالم العربى .

رواية تقل فيهـا الاحداث الخارجية ، ويقع التركيز الاساسى على الداخل ومنحنياته وأساطيره الخاصة ، وان ظلت دائما على صلة حميمة بالخارج باعتباره — على الاقل — علة واضحة لهذه المنحنيات والاساطير .

ومع ذلك ، فان الاحداث التى أوجزتهـا باخلال ليست عادية تماما ، ذلك أن الحدث الاخير فيها ، والذى يمكن اعتباره ذروة حقيقية — حتى بالمعنى التقليدى — للرواية ، ليس حدثا عاديا او منطقيا كما يتوقع لقصة حب يتاح لطرفيها أن يلتقيا فى خلوة وعلى شـوق . يقول الراوى ص ٢١٥ « لـم تردنى ، وانما اباحت لى كوكبها الدرى ، حتى اننى جست بيدى خلال الاكم والروابى ، فلا ينقص الامر الا دفعة يسيرة متوقفة على . ولم اقدم ، لم افعـل ، مع انى الطـالب وهى المطلوب ! ستقول : وفيم الاحجام ؟ فيم التقاعس . هنا اقول لك ، افهمنى ، وادرك ما عندى ، لم أسع الى المنتهى ، قد يبـدو غريبا هذا ، ستسالنى ، الم ترغبها ؟ أقول لك ان ماشب عندى حريق ، ومن امسكت النار بثيابه ، كيف يهزأ ؟ اكنى بقدر مارغبت بقدر ما احجمت ، فانصهار كينونتنا لن تـقدر له الدوام . لم أكن اسعى الى اتحاد عابر ، فى ظرفى ذاك . لو نلتها ونالتنى ، ربما انتهى حومى ، وربما وضع الحد لاستمرار اقترابها منى . لم اقصـد الوصـول الى المحط الاخير ... » .

وعلى هذا النحو ، ورغم الاسباب التى قد تبـدو منطقية لهذا الفعل (أو اللافعل) الاخير مثل قصر المدة والحرص على الا يبدو الهـدف الوحيـد من السعى اليها هـو الجنس .. الخ ، رغم ذلك اقول ان هـذا الفعل يمثل مفارقة واضحة مع منطق الحياة او مع المنطق المعتاد ، وهى مفارقة تكشف وتؤكد معا مجمل الفلسفة التى ترامت اطرافها عبر فصول الرواية المختلفة ، والتى يمكن ان تقترب الى حد كبير من فلسفة أمل دنقل فى قوله :

حبيبتى فى لحظة الظلام ،

لحظة التوهج العذبة .

تصبح بين ساعدى جثة رطبة

او قوله :

كل شىء يرتخى فى لحظة التاهب

وهى فلسفة يمكن أن تمتد الى عدد كبير من كتاب الستينات ، وتكشف عن جـذور عميقة فى تكوينهم السـيكولوجى والايديولوجى معا . « لم اقصـد الوصـول الى المحط الاخير ... ربما انتهى حومى .. لم أكن اسعى الى اتحاد عابر ... » كل هذه العبـارات ذات دلالة بالغة على هذه الابعـاد التكوينيه لرؤية جمال الغيطانى .. لا يريد الوصول الى المحط الاخير ! ولم يرد أن ينتهى حومة ، ولم يكن يسعى الى اتحاد عابر بل الى اتحاد ابدى ، روحى لا تدنسه الاجساد . اليس

فى هذا تجسيد واضح لتلك الرؤية الصوفية المشتاقة ابدا والتى لا تملك ، و لاترغب فى تحقيق هذا الشوق ؟

ان الاتحاد المقصود هنا ، ليس اتحادا مع الله بالمعنى الصوفى المعروف ، وانما هو رغبة فى الاتحاد مع الآخر كمثال ، ومع الماضى كمثال ايضا ، وكلاهما يمثل جانبا من الذات ، الذات المفقودة والتى تسعى لاكتشاف نفسها عبر هذين النقيضين ، اللذين كان واضحا من البداية انهما لا يمكن ان يمتلكا .

وعلى هذا النحو ، فان رواية الفيطانى الجديدة ، هى رواية فى البحث عن الذات ، عن الهوية ، عن الوئام ، بحث فى كيفية تجاوز ازمة الانسان العربى المعاصر ، مع تقديم عناصر كثيرة من تلك التى تشكل ملامح تلك الازمة عبر فترات الرواية المختلفة . ولكن هل يؤدى بنا هذا البحث الى الطريق ؟

بقيت أشارة اخيرة ضرورية للاشادة بمستوى التاليف الاسلوبى الذى ترتقى اليه — اطرادا لغة جمال الغيطانى ، بحيث تصبح قادرة على أن تحقق واحدة من اهم وظائف العمل الفنى الحقيقى ، أن تاسرنا من الواقع وترتفع بنا فوقه ، كى تعود بنا اليه بعد ذلك أكثر وعيا وفهما لتناقضاته ، وهذا لا ينفى توقفنا الاضطرارى أحيانا عن الاسترسال فى هذا الأسر بسبب من بعض المشاكل النحوية او تقطيع الفصول بين وصف الآثار (التعليم) ، وسرد الاحداث (المتعة) وخاصه فى الجزء الاول من الرواية .

ان الرواية التى تتواصل مع اسلوب الرسائل الاخوانية ، مؤكدة البعد التراثى فى رؤية الغيطانى ، ومحاولة تقديم المتعة والمعرفة (بالمعنى المباشر للمعرفة) ، تحقق تجربة وجدانية هامة سواء للكاتب أو للمتلقى اعتقد انها تمثل شيئا جديدا فى تطور فن جمال الغيطانى فى كتابة الرواية .

الحنان الصيفى

((الحنان الصيفى)) هى آخر مجموعات أحمد الشيخ القصصية ، الكاتب الذى يكتب بدأب وصبر وحرص على الاتقان والتجديد منذ عقدين من الزمان تقريبا . فى هذه المجموعة الاخيرة التى تحتوى على ثمانى قصص متوسطة الطول ، كتبت جميعها فى عام واحد (١٩٨٤) ، تتضح لاحمد الشيخ معالم واضحة ، تدل على النضوج الذى حققه

الكاتب عبر مسيرته ، بعد أن تخلصت القصة لديه من بعض الهفوات التى كانت تنوء بها فى بعض قصصه السابقة مثل الثرثرة أو التدخل المباشر ، أو الاحكام التقريرية ، لتخلص لنا القصة هنا ذات بناء متماسك صلب يعطى كامل القصة دون زيادة أو نقصان .

يدور عالم هذه المجموعة ، مثل مجموعاته السابقة حول الحلم الانسانى المشروع بضمان الحد الادنى من المعيشة دون ظلم مادى او معنوى . ومعظم القصص تدور فى الريف حيث يتقن أحمد الشيخ معالمه اتقانا تاما يحسد عليه ، ويقدمه هنا بثرائه الكامل وقسوته البالغة ايضا ، دون ان يقع فى نظرة الرومانسية الممجدة أو الواقعية المجردة المؤسية . من هذا العالم يلتقط أحمد الشيخ التفصيلات الصغيرة فى حياة البشر ، ولكنها تتمحور حول ما قلت : رفض الظلم والقهر أيا كان نوعه . وبهذه اللحظات البسيطة الصغيرة يصل الكاتب ، دون أن يدرى الى ما أسميه بالاساطير الصغيرة التى تحكم حياتنا ، خيرا أو شرا ، أقول دون ان يدرى لانه لو كان يدرى لما قدم هذه المحاولة المفتعلة لاسطرة الاحداث والشخصيات فى قصته « المحروس الثانى » فى هذه المجموعة ، فجاءت مفتعلة وغير مبررة .

وازاء هذا العالم الاسيان والملىء بالمشكلات يبدو الكاتب غير متشنج وانما يتسامح فى لغته وطريقة قصة وحله لهذه المشاكل . ويتم حل المشكلات فى الغالب بنوع من التعاطف الانسانى العام مع الانسان المأزوم ، وأن كان الكاتب يحاول فى بعض القصص أن يعطيه بعض الطوابع الطبقية كما قصة « الزائرة » .

ان الكاتب يتمتع بقدر وافر من اجادة القص سردا ووصفا بحيث نشعر اننا أمام مشروع روائى لو اراد له الكاتب ان يكتمل . ولكن هذا لا يطغى — على كل حال — على خصوصية اللحظة القصصية وبناء القصة القصيرة . وهذه الملامح تكتمل على افضل وجه فى القصص الثلاث الاولى من المجموعة وتقل نسبيا فى القصتين الرابعة والخامسة ، فى الرابعة بسبب التقابل الحاد بين الوليمتين والعالمين (الزوج والزوجة / والصديق) والكاريكاتيرية المبالغ فيها فى وصف الزوجين . وفى الخامسة بسبب هذا الحل السحرى الذى يحاول أن ينهى به القصة . أما القصة السادسة (فارس) فانها اقرب الى اللقطة الخارجية بسبب غياب ملامح الشخصية الا فى النهاية . وفى السابعة يقلل الحرص على الاسطرة — كثيرا من اهمية القصة أما فى القصة الاخيرة فان تعدد المستويات والنهاية التوجيهية المباشرة ، افقدت القصة اهميتها تماما .

واخيرا فان قصص هذه المجموعة وخاصة الثلاث الاولى فيها قد قدمت لنا كاتبا ناضجا ذا طريق متميز فى القصة القصيرة ، نأمل أن تتوالى ثماره فى السنوات القادمة .

لا مبررات الوجود : شعر جورج حنين



بعـد توقف طويل تعود مطبوعات ((أسوات)) للصدور ربانى صدورها هذه المرة لافتا فهى تنشر مجموعة شـعرية مترجمة ((لجورج حنين)) الشاعر المصرى السريالى المرموق ، قام بالترجمة أنور كامل وبشير السباعى ، مع بعض رسـوم الفنان السيريالى ايضا كامل التلمسانى ، كما كتب بشـير السباعى مقدمة موجزة عن حياة الشاعر ومبادئه الاساسية وحركته فى اطار الجماعات السيريالية فى مصر وباريس .

اما محمود الهندى فقد اتقن بالفعل اخراج الغلاف والديوان اخراجا ينبغى امتداحه . وفى الحقيقة لا ينقص هذا المطبوع سوى نشر القصائد الاصلية فى مقابل الترجمة . وليس هذا ذما فى الترجمة ، فهى جميلة ، وانما من أجل اسـتكمال الوثيقـة الهـامة ولتحقيق اقصى قدر من المتعة لقارىء الديوان ، الذى هو — بالضرورة — موجـه للصفوة من المثقفين .

اما الشعر نفسه فهو ثمانى قصائد أغلبها اقرب الى قصيدة النثر تمثل مذهب جورج حنين خير تمثيل من حيث التمرد الكامل على كـافة القيم (البرجوازية !) والرغبـة فى تحقيق الحرية المطلقة العميقة ، وهى عناصر تتشكل — فى القصيدة — عبر تداخل العوالم والرموز والغوص وراء الجزئيات والظواهر لادراك هذه الحرية الكامنة . وربما كانت قصيدته الى اندريه بريتون ((منظـورات)) أفضل تمثل لتجربتـه .

منظـورات

لم لا نصادف على قنطرة تنتصب فجاة بين كارثتين امرأة ذات عينين خفاقتين تخبرانـك باسمها فيدو أجمل من شفا هاوية مكسوة بغـلالات سوداء ؟

لم لا نجسم على مسرح الافق المقفر دائما ضجعات جمة لشعور متعدد الالوان ؟

لم لا نهيىء منحدرات الجبال بمخلوقـات راديومية لجنس تتدد بالمنـاظر الطبيعيـة وتشعلها عند كل عنـاق وتبقى وحدها فى الق مدوخ ؟

لم لا ننقذ بضربة واحدة حشـــد المرايا المرشوقة على فراش الارض ؟

لم لا نجعل الحياة أهلا للسكنى ؟

لم لا نهرب من المقاعد المـالوفة والمصائر المعيشة بما يكفى ؟

لم لا نتجنب جفون الطرق الملعونة ونختفى فى الليل الاكثر غموضا حاملين باقصى سرعة جثة لمجهولة مزق أوصالها حلم يحتدم دون خطر من يقظـة ؟

السفر الى منابت الانهار

عن مطبوعات « الرافعى » بطنطا صدر هذا الديوان الجديد المتميز . وقبل أن نحاول التعريف به نود أن نحيى هذه السلسلة وغيرها من السلاسل الفقيرة التى تصدر فى مختلف الاقاليم محاولة أن تسد جانبا من أزمة النشر الحادة التى تزداد معالمهـــا يوما بعد يوم ، وبمنهج دءوب ومعتمد على الذات ، وان كانت قصور الثقافة تساهم فى تمويلها ، الا أنه — فيما هو واضح — تمويل محدود ويحتاج الى المزيد ، خاصــة وان بعض ما يصدر عنها يرقى الى مصاف الانتاج الراقى الذى يجب الاهتمام الشديد به ، كما هو الحال مع الديوان الحالى .

محمد فريد أبو سعده شاعر يكاد يلحق بجيل الستينات ، غير انه كان قليـــل الادراك لموهبته ، قليل الاهتمام بالنشر والمتابعة . وأخيرا صدرت له هذه المجموعة التى تتضمن معظم انتاجه خلال أكثر من عقـــدين من الزمان (؟) وهو لا يزيد عن أربع عشرة قصيدة . ولكنها — على كل حال — قادرة على اثبـــات ما لهذا الشـــاعر من تميز وخصوصية .

ان الملمح البارز بوضوح لقارىء هـــذه المجموعة هو أن الشاعر لا يستقر على حال أو شكل وانما هو دائم التجريب والتنقـــل من شكل الى شكل ، فنجد كل قصيدتين أو ثلاثا تتوجه نحو منهج بعينه فى اللغة أو فى الصورة أو فى البناء أو حتى فى الايقـــاع . ويمكننا أن نجد ثلاثة مناهج — على الاقل — متفاوتة فى هـــذه التوجهات المختلفة . مثـــال ذلك القصـــــائد الأربع الاخـــيرة التى تتميز باحكام بنائى ناتج عن اللعب بالقافية أو بمعنى أدق باقفال الدائرة النغمية الصغيرة ، مع وضوح منطق البناء العام للقصيدة . فى المقابل نجد فى قصيدتى « السفر الى منابت الانهار » و « الغائب والشاهد » محـــاولة جادة نحو تنمية الحوار والبناء الدرامى فى القصيدة وان كادت الخيوط الاساسية تفلت منه فى القصيدة الثانية ، وفى القصـــــائد الخمس الاولى من الديوان ملامح مشتركة تجمعها مع القصائد الاخيرة ، ولكنها تقترب أكثر من القصـــيدة الاولى (المهـــر) التى تتمتع بميزات خاصة تفرد لها نمطا مستقلا سواء فى البناء أو التصوير ربما نتوقف عنده وقفة خاصة .

ورغم هذا التجريب والتنوع فى البنـــــاء والتشكيل ، يستطيع القارىء أن يجد ملامح مشتركة تخص هذا الشاعر وتجعل له مذاقا منفردا متميزا ، وينبع هذا المذاق الخاص من خصوصية التجربة . فنحن هنا ازاء تجربة غاية فى البساطة والعادية بل والتلقائية .

وهذا احد جواهر الشعر ، أن تتحول الحظات العادية ، ولكن الحميمية ، فى حياة الانسان ، الى تشكيل جميل يكشف فيها عن الفذ والعبقرى فى مشاعر الانسان واحباطاته وأحلامه .

ولا يجوز هنا القول بثنائية الخاص والعام فى هذه التجربة — الاحلام — لان التوحد بينها يصل الى درجة قصوى مشيرا الى نوع من العلاقة الصوفية مع العالم (النهر — الشمس — الاحصنة — الوردة — النخلة — الخيول) ، انها تكاد تكون علاقة وجد صوفى من ناحية ، ووحدة وجود من ناحية أخرى ، غير أن هذه العلاقة مع العالم تبدو فى المظاهر — فى المفردات المتتابعة لهذا العالم — وكانها علاقة مع العالم الطبيعى فحسب ، ولكن عمق القصائد ، وغالبا ما يتبدى أساسا فى نهاياتها يكشف عن التوحد الأكبر بين الشاعر والآخرين ، البشر ، الذين يحلم لهم دائما ودون انقطاع — بالثورة (راجع على سبيل المثال قصائد : السفر الى منابت الانهار ، المماليك ، الشمس ترتجل الاعناق ، وغيرها) وعلى سبيل المثال يقول فى آخر المماليك :

قل لى الى أين
من أين تخرج يا وطن الفقراء
— الى غابة النخل
ممتلئا بالجموع : النبوءة امضى
وبالطلقة : الورد
حملنى الفقراء مفاتيح وقتى
وخارطة المدن المقبلة
— فهل انت يقظى
فان كنت نائمة فدعينى أهزك
أسفلت هذى المبلاء طلاء
على قشرة القنبلة

ان هذه العلاقة مع الوطن — الثورة الكامنة تكاد تصبح لا علاقة من شدة الاندماج بحيث لا نقول ان الوطن فى الاوردة من الكلمات بل انه فى الشرايين الدقيقة .

غير أن هذا التداخل ينحل فى بعض القصائد المتاخرة حتى نصل فى آخر قصيدة الى نوع آخر من العلاقة — اظنه نتاجا للاحباط العام وللسفر الطويل . لكنه — على كل حال — احباط يخص الذات ولا يخص الموضوع أو العام . وهنا يحدث الانفصال بين الخاص والعام — الثورة . يقول فى نهاية ((وشم الوردة والحصان)) :

فتضحك ،

قلت : لماذا تروغين كالماء منى

فقالت : هو النيل يعرف ، قلت اعطنى ايها الرب قدرتك الآن على أن أجرره كالاسير الى غرفة لبيوح

فقال :

أنا الجوع أرحل فى الزلزلة
وادخل فى المدن السافلة
اقوضها فى الزمان الجميل ،
وتقتلنى المدن المقبلة .

* *

من الطبيعى أن تقوم هذه العلاقة الشعرية الاندماجية على نمط خاص من التصوير المجازى ، تزداد المسافة فيه بين عناصر الصورة ، مما يعطى دورا أكبر للخيال ، خيال المبدع وخيال المتلقى ، ومع ذلك تظل هذه الصورة أليفة . انظر مثلا قوله :

ايها الصمت المعبا بالقيامة (ص ٣٦)

أو قوله : صاغت الاسماك لى

من قشرها الفضى خفا (ص ٣٧)

وتصل هذه الصورة الى قمة الفتها مع قمة غرابتها فى أول قصيدة من الديوان ،

بحيث يحزن الانسان كثيرا أن هذا الشاعر افلت من يديه كنزا ذهبيا ، اذ تنكر لهذا المصدر الهام لخياله وتصويره ، أقصد المصدر الشعبى الذى كان يصوغه بقدر من التلقائية والاحكام النادرين . يقول مثلا فى قصيدة « النهر » :

(طاب لنا أن نجرى فوق القنطرة وناهث كحصانين ونسقط فى البرسيم الطازج والنعناع . افتح مرتبكا صدريتك الحمراء وأخرج نهديك ... صغيرين ومبقوتين وشعرك مطروح فوق يدى حرام صوفى فى لون بيذ مختوم) .

وفى مثل هذه القصائد كان الشاعر يبحث عن تجويد للقصيدة المدورة ولكنه تراجع عن هذا المنهج بعد ذلك ليهتم بالتوافق والاسطر ، ولكن تظل تقسيماته جميلة نظرا لقدرته على تحقيق التوافق بين طول السطر (الذى ما زال التدوير يتدخل لاطالته) وبين دور القافية كضابط له ومانع من الانسيال ، بحيث يشكل كل ذلك مع تفعيلاته الصافية (فاعلن — فاعلاتن — متفاعلن — متفاعلن) ايقاعا عذبا ورقيقا شديد التوافق مع طبيعة التجربة البسيطة والجميلة التى نرجو أن يستطيع الشاعر أن يزيدها عمقا وبساطة وجمالا فى دواوينه التالية .

الولد الشايب : ديوان جديد لشاعر حقيقى

« الولد الشايب » ديوان من اشعار العامية المصرية صدر أخيرا للشاعر عمرو حسنى ، وهو شاعر يكتب من فترة مبكرة اذ تعود أقدم قصائد الديوان الى (١٩٧٣ ؟) ، ولكن اغلبها كتب فى السنوات الخمس الاخيرة . ويستطيع الانسان أن يسلم بسهولة قياده للشاعر مع قراءة القصائد الاولى من الديوان ، ليأخذه فى « قطار الشاش » على رأى فؤاد حداد متجولا بين العناصر المكونة للحياة طبيعية كانت أو بشرية ، كاشفا عن أوجه جمالها وأوجه قبحها ، وكاشفا — فى المقام الاول — عن جوانب تناقضاتها الملتفة بضبابية خفيفة هى الستار الفاصل بين الرؤية الشعرية والمنظور الفكرى ، أو بين الشاعر والانسان العادى .

ويستطيع القارىء أن يلاحظ مع قراءة الديوان مسحة واضحة من المنهج الجاهينى فى الكتابة ، خفة الظل وجمع المتناقضات فى ثوب براق ومتآلف ، والشاعر نفسه يعترف باستاذية صلاح جاهين فيهدى اليه الديوان ويكتب عنه قصيدة جميلة ودالة (أدوية وشوق وورق جرانين) ، ولكنه أيضا يكتب قصيدة الى فؤاد حداد ، كما يهديه فؤاد حداد قصيدة نشرت على غلاف الديوان . وهذا يؤكد ميزة هامة لدى الشاعر هى تواصلة الكامل مع تراث العامية المصرية . ليس فقط جيله الاول (حداد وجاهين) وانما الجيل الذى تلاهم (الابنودى فى البناء وربما سيد حجاب بصفة خاصة فى الاهتمام باللغة

والايقاع) ، وهذه ميزة تضاف الى هذا الشاعر بجانب امكانياته الاخرى البارزة في هذا الديوان والتي تعلن تمكنه من المكونات الحذاقيقية للشعر رؤية تشكيلا .

ان القول بمعرفة الشاعر وتواصله مع تراث شعر العامية قد ينقلب الى مازق بالنسبة للشاعر فيفقده تميزه وصوته الخاص ، وهذا في الحقيقة لم يحدث — الا قليلا — في هذا الديوان ، فالشاعر يتميز بمجموعة من الامكانيات التي تعطيه هذا الصوت الخاص ، يمكن أن نذكر منها نفسه الاطول من نفس صلاح جاهين ، حيث انه قادر على أن (يفرد) التجربة على مساحة شعرية أوسع من مساحة صلاح جاهين وان كانت أقل حدة في رؤيتها للعناصر والتناقضات من رؤية صلاح جاهين ، اى ان التداخل /بين العوالم والتآلف بين العناصر (حتى وان كانت متناقضة) أكثر هنا منه عند جاهين . ومن المؤكد أن هذه الخاصية هي تميز لرؤية الشاعر ومنطقه في ادراك العالم ، ولكنها في نفس الوقت اشارة الى نقص في العمق الفلسفي (والطبقي) الذى كان يميز جاهين حتى وهو يلعب بكلماته ، وكذلك الامر بالنسبة لفؤاد حداد .

يتميز هذا الشاعر أيضا بانه يقظ دائما لبناء القصيدة ، فمهما طالت القصيدة وتنوعت ملامحها وجالت يمينا ويسارا ، تظل خيوطها ممسوكة واضحة مشدودة في بناء متكامل محكم ، وهذه ميزة نفتقدها في الكثيرين من جيله من شعراء العامية . هذا رغم اتفاقه مع كثير من ملامح الرؤية مع زملائه مثل رؤية العالم بعيني طفل حزين في اغلب الاحيان . ولكن الذى يعطى للشاعر تميزه البنائي ربما كانت قدرته على ادراك العالم ادراكا جدليا اى شموليا أكثر منهم لأنه يدرك عناصر الفعل في ظل الموات احيانا . ولعل قصيدته « الولد الشايب » مثال واضح على ذلك . يقول :

أنا كنت ياما كنت
كنت ولد
ولد جدع لكن ماهوش قشاش
شايب بقيت دلوقتي ومهكع
ويادوب شايفكو طشاش
ويادوب كمان شايف بقلبي هناك
نايمة على الترابيزة بنت بنوت
وبرغم انى ضعيف وخطوه وأموت
نطيت على الترابيزة ماتقولش واد

...

قشيت قلوب الكل
وخطفت منها معاد !

يبقى التميز الاخير والهام لدى هذا الشاعر وهو تعامله مع اللغة فاللغة هنا عامية حقا تنطلق من احساس عامى حقيقى وليس من « أفكار فصحى تكتب بالعامية » كما قال صلاح جاهين في مقدمته لاعماله الكاملة . الشاعر هنا يدرك العالم ، واللغة تشكل هذا الادراك ، ادراك البشر الذين يتكلمون بالعامية فعلا ، وان كان ينتمى الى فئة مرفهة نسبيا من البشر كما هو واضح في الديوان . هذا الادراك حين يتشكل لغة لا يعطى مجالا للانفصال بين الفكر واللغة ولا يسمح بدخول اى تركيب فصيح أو مفردة فصيحة ، الا في حالات نادرة مثل قوله في قصيدة « أمشير » .

أمشير دا بيني وبينه صفر الذكريات

وقوله في رباعية الاسكندرية (رغم جمال الصورة تماما) :

وبنات بتلعب بالقلوب في الريح
زى الرجال ما بيلعبوا بالنرد

(وهى ناتجة كما واضح من تعلقه

بالتلقائية التي تتميز لديه بصفة عامة ، بانها بسلبية وغير ثقيلة) .

وأخيرا نحيي هذا الشاعر الجديد الذي أثبت بالفعل — في هذا الديوان — جدارة كاملة بالانتماء الى الشعر الحقيقي ، ونحن متأكدون أنه سيواصل طريقه للاستفادة من امكانياته لتحقيق نماذج أعلى . ولتكن الكلمة الاخيرة في هذه الاضاءة ، لقصيدته المتميزة « صـورة شهيد » :

يا ساكن البرواز ..
عليك السلام
الحزن موضة قديمة زيك تمام
واللي انت سامعه دا مش هتاف الإنتصار
دا زعيق جنود مرصوصة في الاستاد ..
بتشجع الكورة
لو مش مصدق بص في الصورة
بحلق ، هناك في الركن تلفزيون
غير اللي قالوا فيه بيان العبور
الصورة فيه واضحة سبع تلوان
اخلع شريط الحداد
وارقص مع الهتيفة في الاستاد
يا ساكن البرواز صباحا مساء
ابنك كبر ..
في مدارس الاعداء

رسالة الى محسن يونس

الصديق العزيز محسن يونس

أبعث اليك بهذه الرسالة الموجزة على صفحات « أدب ونقد » لانى لا اعرف اين انت الان . المرة الوحيدة التى التقينا فيها كانت فى دمياط ، ولكن منذ ذلك الحين انقطعت اخبارك عنى ، وسمعت انك سافرت الى بلاد الخليج ولا اعرف ايها وأين منها بالذات . على كل حال فقد شعرت بالحنين اليك ، ليس اليك كشخص فقط وانما اساسا لانتاجك المتميز . فى لحظة معينة ، وهى لحظة تتكرر كثيرا أمامى ، شعرت بالحاجة الى فنك لأنه كان الفن الذى يستطيع بالفعل أن يتعامل مع مثل هذه اللحظة ، وللاسف لم أجـد سـواك من يفعـل ذلك .

هذه اللحظات يا صديقى هى اللحظات التى تنفجر فيها احشاء المجتمع الشـعبى الحقيقية بفعل التناقض الحاد والصارخ بين انماط القيم وانماط الاستهلاك والتطلعـات المفزعة . هى لحظات قريبة من اللحظات التى رصدتها بامانة شديدة ودأب عميق فى قصصك السابقة وخاصة (ها .. عا) ، ولكنها الآن تطورت وأصبحت أكثر ايغالا فى سلوكنا ، وتحتاج الى من هو فى مثل رهافتك وعمقك لكى يلتقطها ويصورها باسلوبه المتميز الذى يبنى لغة جديدة حقـا ، لغة الشعب فعلا فى روحها وجوهرها وتراكيبها ومفرداتها (فى مضمونها وشكلها) دون اخلال بالفصحى .

صديقى محسن / افتقدك حقا وآمل ألا تكون قد فقدت نفسك وان كنت تشـعر بذلك ، وتشعر بالأسى أنك لم تجد من يهتم بك ، فارجوك أن تعود ، لأن فقدك خسـارة كبـيرة

سـيد البحراوى

الشرقاوى

بين النقد والغفران المسيحى

مصباح قطب

* حول ادب الشرقاوى ـ نثرا وشعرا ـ اقامت دار الثقافة الجـديدة ، ندوتين فى شهرى يناير وفبراير ١٩٨٨ ، أدارهما المفكر محمود أمين العالم ، اختصت الأولى ـ التى نعرضها هنا ـ بالحديث عن الشرقاوى روائيا ، وتحدث ـ فى الندوة الثانية ـ د. سيد البحراوى حول الشعر ، والشعر المسرحى عند عبد الرحمن الشرقاوى .

بعيدا عن طقوس تقديم الكفارة ، واظهار الاحترام الزائف ، تحت رايات « اذكروا محاسن موتاكم » ، « لايجوز على الميت الا الرحمة » وبعيدا أيضا عن منطق « الحفر النقدية » وشهوة الانتقام الرخيصة ، دعا المفكر محمود أمين العالم الى حلقة نقاشية حول الأعمال النثرية للكاتب الراحل عبد الرحمن الشرقاوى ، فى أول تقليد تابينى من نوعه ، ينطلق من كون « الرحمة » الحقيقية بالمبدع هى فى تناول انتاجه بالنقد والفحص والتحليل ، لتمكين عوامل الاستمرارية فيه من الزهو والتناسل ، وتصليب فاعليته الفكرية فى ارتباطها بالواقع الوطنى والاجتماعى .

غش الاشربة النقدية :

فى البداية دعا العالم الى ضرورة القيام بحفائر نقدية جادة فى أدبنـا ، لا بهـدف ترميم الصخور المتصدعة ، ولكن لاكتشاف الجذور المعرفية لفكرنا النقدى ، واختبـار هذا الفكر فى التطبيق من خلال تامل ذواتنا التعبيرية ، واضاف : ان التنقيب فى المفاهيم والتصورات ، سيساعد فضلا عن اكساب الفكر الجدلى بعده التطبيقى ، والفكر البنيوى تراثه الفلسفى بعيدا عن الانتقائية والاجرائية، فى وضع العلامات الارشادية الفاصلة على حدود اختلافاتنا وفى البعد عن الاكليشـيهات المتكلسة والاختبارات الزاعقـة ... ودون الاكتفـــاء بالادانــة والــرفض أو التبجيــل والتمجيد .

وفى جدية تثير الدهشة والاشفاق ، قرأت د. أمينة رشيد أستاذ الادب الفرنسى بجامعة القاهرة ، من بحثها القيم عن جماليـات

روايات الارض فى أعمال زولا ومحمد ديب وجورج أمادو وجاك رومان وشتاينبك وغيرهم .. لتصل الى القول : عندما سئل أحدهم فى فرنسا فى القرن الماضى : من أشعر الشعراء أجاب : للاسف « فيكتور هوجو » .. هذه الـ « للاسف » كانت تنطلق من شعور ندى عميق بما يعترى أعمال هو جو من نقص فنى، ولكنها مع ذلك كانت تمثل الحداثة الشعرية الشاملة لعصرها .. ومثل هذا الاسف يمكن أن نبديه عند الحديث عن الشرقاوى ، عندما نقول : نعم انه لحظة أساسية فى تاريخ الرواية العربية ، ملتحمة بتيار عالمى للرواية، متشبع ، لا أقول بالواقعية الاشتراكية ، ولكن بنمط كتابى من أيام جوركى وشولوخوف وتصاعدت حلقاته مع تأزم مفهوم الارض فى البلاد الصناعية ، وعودته للظهور بشكل سيرة ذاتية ، تهدف لتعرية الزيف وتخليق القيم الجمالية المواكبة . وقد تشابكت العلاقات التناصية بين روايات الارض فى العالم ، واعترف الشرقاوى نفسه بتأثره العميق برواية « فونتمارا » الايطالية ، قبل شروعه فى كتابة الارض ، لكن بقيت لنص الشرقاوى ، خصوصيته ، « وزمكانيته » ، واذا ما درسناه من خلال الاتساق والتشتت، سنجد الاتساق ممتدا فى خطاب النص ، بينما يمتد التشتت الى كافة مستويات الصراع ، وحتى الى مناطق غياب الصراع فى الرواية .

وعن بناء القص ، وتشكيل الأزمة ، والايديولوجية بين القائل والصامت فى الرواية أكدت د. أمينة رشيد أن بناء الرواية بدأ بالقص بلغة الانا ، وسرعان ما تتراجع . والبداية فيها سذاجة وتصورات تقليدية ، مثل قصة حب البطلة ، والتشبيهات المستهلكة التى تجعل الارض « خضراء » ، والبطلة كالنشطة ، والاشجار قائمة وغيرها من عناصر الوصف التى تأتى بلا دلالة ملحة ، وتكرس عوامل المحافظة والجمود ، رغم الخطاب التقدمى المعلن للكاتب . ودون أن نسقط على الشرقاوى حداثة قد لا يكون أدركها جيله فى بناء الشخصيات ، فإن شخصياته أكليشيهات مسطحة بلا عمق ، وينقصها حضور قوى اللا وعى الدفينة والاسطورية ، كما يغيب عنها بعدها التراثى - بعكس حريق محمد ديب مثلا - وكل ما فى الامر أنه قام بترقية الحوار العامى دون خلط العام بالخاص فى الشخصية .

وعند النظر فى قيمة « الأرض » ، فسنجد وقوفا عند المتفق عليه عند الجمهور وتثبيتا له ، ومن ذلك ترسيخ الارتباط بالارض باعتباره دالة الكرامة ، وعدم المضى قدما لاكمال قيم التضامن الانسانى فى الرواية ، التى تجلت فى مشاهد اخراج الجاموسة من الترعة ، وفتح الجسر لتحرير المياه ، واحتشاد النساء أمام دوار العمدة ، وقد يكون مرد ذلك الى عدم اكتمال وعى الشرقاوى نفسه كليبرالى برجوازى ، مما نجم عنه تشتت صورة الارض بين الوصف الدارج والثورة على الظلم / الملكية ، التى لا تكتمل على أيدى من بدأها . ولم يجد الكاتب رموزا لاستبدال القيمة السائدة بقيم مستقبلية ثورية ، بل انه زاد من تكريس القناعات الثابتة لدى الجمهور بتركيزه على ضرورة الخضوع أمام مقتضيات السلم الاجتماعى .

وقالت د. أمينة ان الشرقاوى وقف عند احتياجات لحظته (١٩٥٣) وخضع لهـا دون النظر للامام ، وليس غريبا أن يقـرا كـل اليساريين الرواية باعجاب فى حينهـا ، لكن اعادة بناء عناصر القيمة والنظام الجمـالى للنص يغير ملامح الصورة حتى اننى لاتساءل: هل يمكن أن يقرأ هذا العمل فى المستقبل ؟ اننى شخصيا أشعر بالملل الشديد عنـد معـاودة قراءته !

ان النص ثرثار ، تندر فيه لحظـات الصمت ، وخطابه بلا تقنيات حديثة ، معظمه أما فلان قال ، أو فلان ينقل عن فلان ، بعكس لغـة الخطاب الحر لـ فلوبير مثلا ، وحتى المنولوج الداخلى منطقى جدا ، واحادى، والشخصيات تؤكـد كلام الراوى ، وبدلا من أن تبنى وعيهـا من خـلال الاختيـارات الرأسية والافقية والتراثية ، تستنيم الى تلقين الراوى الذى يبدو وكأنه « فهم كل شىء » ؟ ونثر لغته على الجميع ليشـارك فى تزييف وعيهم / وعيه .

ولئن كان بلزاك قـد أدرك تماما أن وعيه بالأرض والفـلاحين هو وعى البورجـوازى المدينى ، اى انه فى موضع العدو الطبقى لهذه الشريحة ، الا ان الشرقاوى صاحب ذات الوعى يظهر فى المعلن ايديولوجية تقدمية، بينمـا يحفل العمـل ، بقيـم المحافظـة والتزييف .. ويكفى بعيدا عن الرواية انه انتهى به المطـاف الى تأييـد السـادات وكامب ديفيـد !!

الغفـران المسيحى

كانت أعمال الشرقاوى فى زمانها رائدة ومؤثرة وطليعية . هكذا بدأ د. عبد المحسن طه بدر استاذ الادب العربى القول ، وأضاف لكن المثقف قضيته لا تمس نفسه وزمنه فقط ، ومن ثم فان أكتفى بالغفران المسيحى للراحل وأقول ان المشكلة مع الشرقاوى لم تكن فى المـاضى ولكن فى جدل نصوصه مع الحاضر والمستقبل ، وهذا الجدل يطرح أكثـر من سؤال :

لمـاذا كانت أعمال الراحل الاولى أكثـر ريادية وجودة من أعماله المتأخرة ؟

لمـاذا « الأرض » أفضل من «الفـلاح» و « الشوارع الخلفية » وغيرها ، ولمـاذا من أبى مصرى الى الرئيس ترومان أفضل من الأشعار اللاحقة عليها ، كما أن محمـد رسول الحرية أفضل مما تلاه من اسلاميات؟

هل كان الشرقاوى ثائرا على الواقع ثم أصبح جـزءا منه ؟ هـل كان متمـردا على المؤسسات ثم اندمج فيهـا ؟ أم ان فى أعماله الأولى ذاتهـا ما يبرر هذا التحول ؟

اننـا اذا وقفنا عند استقراء حركـة الصراع والعلاقة بين القيم والشخصيات فى رواية الارض على سبيل المثال فسنكتشف عجبا .. ان الصراع فى الرواية خارجى لا داخلى ، وهو لهذا يبدأ متصاعدا ثم يتناقص تدريجيا وصولا الى الاستسلام التام ، وقد يمكن فهم قهر حركية الصراع ، انما لا يمكن أن نفهم من كاتب « تقدمى » قهره لحركيـة الوعى فى الصراع .. ان الفلاحين فى الرواية لا يعرفون عدوهم الحقيقى ، ودليـل ذلك علاقتهم الحسنة بالمحامى ابن الإقطـاعى ، والعجب أن يصور الكاتب العمال الفـارين من طغيان اسـماعيل صـدقى فى المـدن ، كالسـلاطين غريزيا والمسـتعدين للسـقوط والتدنى فى كل لحظة ، خلافا لايديولوجيتـه المعلنة ذاتها .. انه بذلك يسـتن للرواية

ايديولوجية ضدية ، والغريب كذلك هو العلاقة الميكانيكية بين الشرف والارض ، بحيث تتاهب وصيفة للسقوط الاخلاقي فى نفس الوقت الذى يفد فيه محمد أبو سويلم النصف فدان الذى يملكه . وتلك علاقة آلية تكرس قيمة الملكية التى عانى منها الفلاحون الذين يزعم الكاتب أنه يدافع عنهم .

واختتاما يرى د. عبد المحسن أن تتبع اعمال الشرقاوى فى خطها البيانى يكشف أنه لم يكن واعيا كما حاول أن يوهمنا ، ولكنه كان يبيع بادعاء الوعى ايديولوجية معبئة للقارىء ، هى فى النهاية خادم أمين للواقع الظالم وللظالمين أنفسهم .

البنــاء يهـدم البنــاء

وتكلم د. جابر عصفور مقدما عدة تساؤلات حول الاساس المعرفى لمنهج د. أمينة فى النقد وقال : كيف تحدد الناقدة قيمة « الأرض » وهى فى متصل مجموع روايات غربية .. أى أرض تقصد ؟

وهل كانت تتحدث عن أرض الشرقاوى أم صدى لما قرأته فى الطرف الآخر من المتصل ؟ واذا صح ذلك افلا تكون قد قامت بانتاج وعى زائف ما دمنا نتحدث عن صدى ؟ وهل كانت تتحدث عن خصائص محايثة فى « الارض » أو تتحدث عن خصائصها كصدى لما افترضته سلفا ؟ ، وألا يمكن أن تكون علاقة الشرقاوى بغيره ليست احتذاء وانما محاولة لخلق اسطورة خاصة مغايرة وناقضة للنماذج الغربية ؟ الا يحتمل ان يكون فى النص « لابناء » يدحض ما ذكرته د. أمينة رشيد عن البناء فيه ؟

ولم لم تطرح الاحتمال الآخر لوجود بناء روائى وهو انشاء هدم روائى بنص مرتجل ؟

والا يعنى تساؤلها عن امكانية قراءة النص فى المستقبل ميتافيزيقا مستقبلية تناقض وعى النافدة المادى ؟ الا يجوز انها اسقطت ايديولوجيتها على ايديولوجية الكاتب وروايته ؟

واضاف د. جابر أن ما قدمته أمينة رشيد يعد انقطاعه نقدية مبدعة وجديدة ومطلوبة ، لنقدنا العربى .

وردت د. أمينة بالقول بانها لم تسقط ايديولوجيتها اطلاقا على النص ، وهى تفضل نجيب محفوظ — الليبرالى — على الشرقاوى ، برغم الاختلاف الايديولوجى . وقالت انها لم تنمذج رواية الشرقاوى غربيا وانما وضعتها فى علاقات تنامى مع روايات كانت سائدة وقت ظهورها ، وفى نفس تيار الوعى ، ومن الطبيعى أن يشير كل من يعمل بالرواية الى الغرب ، اذ ليس فيها مفاهيم تراثية نقدية عربية كالشعر ، كما أن استعمال المفاهيم النقدية لباختين ولوكاتش لم يحل دون مراعاة واقع النص الاجتماعى وجماليات بيئته ، والناقد الحقيقى يستعمل المنهج ، ولا يسقطه ، وكان على الشرقاوى ألا يصور الواقع بل يقدم الواقع المحتمل ويخترق جمالياته لقراءه فى المستقبل .

وعلق د. عبد المحسن بالقول بان الايديولوجية ليست سبة ليتحاشى الانسان استخدامها فى عمله النقدى ، والفيصل فى النهاية هو الحفاظ على معادلة العلاقة بين الخاص والعام والحرص على استقاء القيم الجمالية من كافة النصوص المحلية والعالمية دون انتقاء .

وأكد أن غلطة المثقف — كتاييد الشرقاوى لكامب ديفيد — أفدح من غلطة السياسى ، فالاول مستمر ومتغلغل ، ولابد من الاحتكام الى « القيمة » لمحاسبته حتى ولو كان رائده فيما أخطا حسن النية .

وانهى محمود العالم الصراع النقاشى بقوله ان فكرة التماثل والتناظرية تحتاج من د. أمينة الى اعادة نظر لابراز خصوصية عمل الشرقاوى ، كما دعا الى الحذر من المفهوم الاستردادى للعمل الادبى بمعنى النظر فيه بوعى الآن وبمنطق « كان ينبغى » . وقال ان الصراع فى الرواية قائم لكن السؤال ما هى حدوده ودلالاته ، وأكد أن الشرقاوى عبر عما كان مسكوتا عنه فى وقته ، وأثر بالايجاب فى الواقع الفكرى والجمالى لجيله . وقال ان عضونة مفهوم الارض فى الرواية بمفهوم التحرر الوطنى وتحرير الفلاح قد يكشف عن آفاق جديدة فيها ، وان البناء فى الرواية قائم وان كان منهدلا ، لكن كاتبا كـ « تولستوى » مثلا كان محشوا بالثرثرة هو الآخر دون أن ينتقص هذا من قدره .

قالوا فى النـــدوة

* د. غالى شكرى : من المؤكد ان بعض الجذور الأولى الكامنة فى اعمال الشرقاوى قد ماتت فى الطريق ، ولا استطيع القول أن « النسر الأحمر » امتداد « الفتى مهران » . كما لا يمكن ربط كتاباته الاسلامية الاولى واخطرها ثورة الفكر الاسلامى « ١٩٥٨ » بكتاباته المتـــأخـــرة .

* عبد الحكيم قاسم : أى قيمـــة وأى ريـــادة فى الارض لتجعلوا الشرقاوى رائدنا ... اننى اتحدى ان تطبع « الأرض » طبعة شـــعبية وتباع ، بعكس الروايات العالمية التى لازلنا نقرأها كل يوم .. اننى ارفض ما تسمونه ريادة الشرقاوى وتوفيق الحكيم اللذين انتهيا كتابعين للسادات ؟ !! .

* محمود العالم : الريادة نسبية وليست مطلقـــة .. ومن هنـــا فالشرقاوى رائد حقـــــا .

* قارىء : لاول مرة تبرز روايـــة مصرية (الأرض) شـــكل القيادة الوطنيـــة الديمقراطية للثورة المصرية فى الريف ، ولاول مرة يظهر المعدمون والفلاحون البسطاء فى عمل بهذا الصدق .. اننى لا أرى عيبا فى انحياز الشرقاوى للملكية الصغيرة ، كما أرى أنه لم يكن معنيا بفكرة الصراع على الارض بقدر تقديم قطاع من الفلاحين الى المجتمـــع بكل هيئته الاجتماعية .

"الشيخوخة" حداثة إنسانية حقة

فى ندوة الثلاثاء بالاتيليه (٥ فبراير) التقى عدد كبير من النقـاد والمثقفين حـول لطيفة الزيات فى مناقشة هامة لمجموعتها القصصية الاخيرة « الشيخوخة وقصص اخرى » . تحدثت فى الندوة اساسا الدكتورة رضوى عاشور والاستاذة سهير فهمى وادارتها الكاتبة سلوى بكر ، ثم تحدث بعد ذلك عدد كبير من النقاد الذين سادت بينهم الروح الاحتفالية بصدور هذا العمل الذى اعتبروه عملا هاما ورائدا على طريق الكتابة الجديدة .

بدأت الدكتورة رضـوى عاشـور كلمتهـا بتحية المجموعة واشـارت الى ان فيهـا خصائص لكتابة جديدة لا تعتمد على بنـية القصة التقليدية وخاصـة فى قصتى بدايات والشيخوخة حيث تقوم على بنـاء خـاص للزمن يعتمـد على جـدلية المحـكى والمسكوت عنه بحيث تجسـد كل قصـة ازمتها دون ان تعلن عنها صراحة ولا تصرح التجربة فى هـذه القصص جاهزة مسـبقا ومعروفة بل تتشـكل عبر النص ولا تكتمـل الا باكتماله .

تحـدثت سـهير فهمى معبـرة عـن ان حديثهـا ياتى من منطلق انها اعجبت بهـذا العمل وانها تتكلم لان العمل قد ترك فيهـا تاثيرا كبيرا لا يمكن التغاضى عنه ثم قـالت انها تختلف مع الدكتورة رضوى فى التركيـز على القصتين الاوليين فقط وتضيف لهمـا قصصـا اخـرى هى القصص الثـلاث التى تروى بضمير المتكلم . كما ان قصة الرسالة ايضا ينبغى الاهتمـام بهـا رغم نهايتهـا المختلفة بالاستسلام . وقالت بعـد ذلك ان التوترات الاساسية فى المجمـوعة بـين الحياة والموت ، والكلام والصمت ، الصمت والكلام العقيم ورسـائل ترسـل ورسائل تكتب ولا ترسل .. الخ)

وبعـد ذلك طلبت سلوى بكـر من النقـاد ابداء ارائهم فى المجموعة وبدأت بالدكتـور سيد البحراوى ، فقال انه يحيى المجموعـة والنقاد وانه سيضيف بعض الملاحظـات ، اولهـا ملاحظة اختفاء السياسة التى كانت

موضوعا بارزا فى رواية الباب المفتوح ولكنها هنا اختفت كموضوع اذ تتحول الى موقف حياتى ورؤية شاملة وحاكمة للبناء سواء على مستوى القصة الواحدة أو فى العلاقات بين قصص المجموعة وبعضها البعض . فعلى مستوى القصة الواحدة يقوم البناء على الصراع الذى يوصل قيمة جمالية اساسية هى قيمة التوتر . وعلى مستوى العلاقة بين القصص فانها قد رتبت بحيث تنتهى بقصة على ضوء الشموع التى تنتهى بتجاوز واضح للازمة أو الازمات المتعددة التى تتوافر فى القصص المختلفة بحيث يصلح العمل لأن يكون رواية ذات بناء خاص وفريد . واضاف ان اللغة الدقيقة والرقيقة سمة ينبغى الالتفات اليها فى هذا العمل .

وتحدث ابراهيم فتحى معلنا ان لطيفة الزيات بعملها هذا انما تفتح طريقا جديدا للكتابة الحديثة بالمعنى الصحيح للحداثة، الذى ينطلق من حداثة ملامح الانسان والتجربة وليس من الشكل كما يفعل الآخرون ، وانه يتمنى ان يستطيع الكتاب الجدد الاستفادة من هذه النظرية لا على طريق الاحتذاء وانما بالتأمل والاكتشاف .

وركز الدكتور غالى شكرى حديثه حول خصوصية اللغة . كما اشار نسيم مجلى الى انه يتمنى لو كان ترتيب القصص مختلفا حتى نعطى وحدة أكبر . وحيا العمل الاستاذ سيد ياسين والشاعر حسن فتح الباب والدكتورة فريال غزول التى اشارت الى انه يقترب من ابداع شهر زاد بالمعنى الواسع وانها فى تعاملها الفريد مع الزمن — تستحق ان تقارن بكثير من الكتاب العالميين .

واضافت الدكتورة امينة رشيد ان بناء العمل يقوم على اساس الموجات الايقاعية أو التنويعات على لحن واحد وانها تغوص فى التجربة الانسانية بحيث تصبح نشيدا للحياة . ثم ختمت الدكتورة سيزا قاسم المناقشات بتحية العمل واعجابها الشديد به .

وفى النهاية تحدثت الكاتبة فشكرت المتحدثين والذين اعطوها كل هذا الكم من السعادة ، واكدت ان رؤيتها فى هذا العمل قد نضجت اكثر من الباب المفتوح لان القيم والايديولوجية التى تؤمن بها قد اصبحت عناصر عميقة فى نسيج السلوك والفعل والمشاعر وليس فقط فى الكلام .

وختمت الدكتورة رضوى عاشور الندوة برجاء ان تقوم الدكتورة لطيفة وبالاضافة الى كتابة الروايات والقصص بكتابة مذكراتها حيث انها تمتلك خبرة عميقة وتجربة ثرية واسلوبا فريدا .

سينما ٨٧ في مصر : مخرجون وأفلام

محمد بدر الدين

مرة أخرى يقدم أبرز مخرجى الثمانينيات فى مصر أهم نتاج العـام من الافـلام ٠

وبين أسماء الثمانينيات البارزة رأفت الميهى ومحمد خـان وبشير الديك ومحمد شبل وعاطف الطيب ، ولكل من هؤلاء فيلم فى ١٩٨٧ ، باستثناء الاخير فله ثلاثة أفـلام ، فضـلا عن مخرج يقدم عملا لاول مرة ، أنه احـدث مخرجى الثمانينيات شريف عرفة ، ومعهم مخرج راسـخ القـدم من الدفعة السابقة من أجيـال السينمائيين المصريين هو أشرف فهمى الذى قـدم فيلما كذلك ٠

وقـد كان فيلم « سكة سفر » لبشير الديك و « السـادة الرجال » لرأفت الميهى أحسن الافلام المصرية التى عرضـت فى مهرجـان القـاهرة السينمائى العاشر الذى اقيم فى النصف الأول من ديسمبر ١٩٨٦ ، وعادا ليعرضا فى الشهور الاولى من عام ١٩٨٧ عرضا عاما للجمهور وليصبحا فى مقـدمة أفـلام ١٩٨٧ ذات الأهمية الواضحة ايضا ٠

وقد لقى فيلم محمد خان « زوجة رجل مهم » احتراما ، واهتماما ، فى مهرجان موسكو السينمائى وفى عروضه الخاصة خلال العام .

اما الافلام الاخرى مما يبقى من سينما ٨٧ او لها فهى بترتيب تاريخ العرض :

* « الاقزام قادمون » اخراج شريف عرفة
* « البدرون » اخراج عاطف الطيب .
* « ضربة معلم » اخراج عاطف الطيب
* « التعويذة » اخراج محمد شبل .
* « لعدم كفاية الادلة » اخراج اشرف فهمى .

كما قدم على عبد الخالق فى ٨٧ « جرى الوحوش » و « أربعة فى مهمة رسمية » و « بئر الخيانة » وكان أضعفها الاخير ، ومن بين الافلام الاخرى التى تستحق الذكر كذلك خلال ٨٧ فيلم « البيه البواب » اخراج حسن ابراهيم .

ثم بعد ذلك ركام هائل من الافلام الاستهلاكية السخيفة .

* *

ولقد اتى كل من رافت الميهى وبشير الديك من كتابة السيناريو ، بل هما فى طليعة كتابه فى السينما المصرية المعاصرة ، والاول هو صاحب سيناريو « جنت الامطار » ١٩٦٧ (أخرجه سيد عيسى) وسيناريو « على من نطلق الرصاص » ١٩٧٥ (أخرجه كمال الشيخ) وغيرهما من الاعمال الجادة . و « السادة الرجال » هو فيلمه الرابع كمخرج بعد « عيون لا تنام » ١٩٨١ — «الافوكاتو» ١٩٨٤ — « للحب قصة أخيرة » ١٩٨٦ ، وفى فيلمه الجديد يواصل التامل الجرىء فى واقعه والتجسيد الفنى لرؤيته الكلية لذلك الواقع . ويتنوع التجسيد الفنى عند الميهى من الواقعية الى الكوميديا ذات الطابع الفانتازى و « الكاريكاتير السينمائى » ولكنه يبقى مخلصا للتعبير عن رؤاه الخاصة للقضايا المهموم بها على كلا الصعيدين الاجتماعى والميتافيزيقى ..

و « السادة الرجال » كوميديا سينمائية يعرض فيها الميهى لواقع المجتمع المصرى الحاضر من خلال تناول مسالة المساواة بين المراة والرجل ، والصعاب التى تواجه المرة العاملة ، واضطلع ببطولة الفيلم بتوفيق واجادة معالى زايد ومحمود عبد العزيز

* *

وبشير الديك هو صاحب سيناريو «سواق الاتوبيس» ١٩٨٣ (أخرجه عاطف الطيب) و « الحريف » ١٩٨٤ (أخرجه محمد خان) وغيرهما من الاعمال المميزة . و « سكة سفر » هو فيلمه الثانى كمخرج بعد « الطوفان » ١٩٨٥ ، وفى فيلمه الجديد ينتقل بالتعبير فى السينما المصرية عن انعكاسات ومثالب ما اسمى « الانفتاح الاقتصادى » الى واقع القرية المصرية ، وهو يركز على هجرة ابناء الريف المصريين الى خارج البلاد كاحدى الظواهر ذات الدلالات بالغة الاهمية فى الريف المصرى هذه المرحلة، بل هى بين اكثر تلك الظواهر مدعاة للنظر المدقق وللغرابة فى آن واحد ، خاصة فى ظل ما عرف عن المصرى فى هذا الريف عبر آلاف السنين من الارتباط بارضه ورفض مبارحة المكان فى كل العصور وفى كل الظروف مهما كان بؤسها ، ومهما بلغت الوطأة على « ابناء وادى النيل » .

ويحافظ بشير الديك على نفس المستوى من النضوج الفنى الطيب الذى جاء عليه فيلمه الاول . ولقد كان حرصه ملحوظا في كلا العملين على ان يوازن بين محاولة التعبير عن وجهة نظر فى مسالة جوهرية يطرحها الواقع الراهن وبين محاولة الحفاظ على قيمة الجماليات السينمائية الخاصة : الا ياتى التعبير عن وجهة النظر تقريريا على نحو فج : اى ذلك الجمع قدر الاستطاعة بين ان تكون السينما المصرية سينما .. وان تكون مصرية ، اذا استفدنا من الشعار النفاذ الذى طرحه يوما آندريه بازان على السينما الفرنسية .

* *

وعرض فى ٨٧ « التعويذة » الفيلم الثانى لمحمد شبل ومن الواضح أن عينه كانت على شباك التذاكر وان المرارة التى خلفها عدم النجاح التجارى لتجربته الاولى المهمة « أنياب » عام ١٩٨١ لم يكن فارقه تاثيرها بعد .

جاء « التعويذة » فيلما على غرار ما يعرف فى سينما الغرب بافلام الرعب « فرانكشتين ، دراكيولا ، الاشباح والارواح الشريرة .. الى ما غير ذلك !) . الفيلم مشبع بذات الاجواء ومتاثر بالطريقة ، الحبكة والتكنيك ..

وفى التقويم الاخير فان المخرج الشاب قدم محاولة من تلك التى يطلقون عليها المعادلة بين الفن والتجارة : النظر الى الشباك بعين والفن بعين . ونحن نعتقد ان لدى شبل الوعى الكافى لكى يتوقف عن تقديم أية تنازلات جديدة .

أما « الاقزام قادمون » فهو محاولة تنم عن طموح وان جاءت التجربة فى نهاية الامر ذات قيمة متواضعة ككل ، وعلى اى حال فهى تجعلنا نرقب نتاج شريف عرفة فيما بعد فيلمه الاول ، فى اهتمام وأمل أن يضاف الى السينما لدينا واحد من « المخرجين المجددد » وليس فحسب « المخرجين الشباب » .

ويقدم كل من عاطف الطيب فى « ضربة معلم » وحسن ابراهيم فى « البيه البواب » تنويعات اخرى على سينما انتقاد الانفتاح ، تجنح الى الشكل البوليسى فى الاول والى الكوميديا فى اطار السينما السائدةالتقليدية فى الثانى ، وان عرض الاول لموضوعه بتوفيق اكبر على التاكيد ..

واذا كانت ذروة « تاثير » الاول وتمكن مخرجه من ادواته الفنية وانضباط الايقاع المناسب لنوعية ومعالجة العمل اذ جاءت مع الثلث الاخير من الفيلم بلوغا الى مشهد النهاية القوى ، فان « البيه البواب » قد اصابه التفكك وترهل الايقاع فى ثلثه الاخير على الخصوص مما افقده الكثير من قيمته فى التقويم النهائى ..

واذا كان « البيه البواب » اقل سلاسة و « نقاء سينمائيا » من فيلم مخرجه الاول « انقذوا هذه العائلة » ١٩٧٩ وهو كوميديا ايضا فان « ضربة معلم » يمكن أن يندرج بين افلام عدة لمخرجه ذات مستوى طيب ، لا ترقى بالتاكيد الى ثنائية القمة بالنسبة له « سواق الاتوبيس » ٨٣ و « البرىء » ١٩٨٦ ولا تنزل بطبيعة الحال الى فيلم الحضيض لديه والذى اسمى « ابناء وقتلة » . وهو احد افلام ١٩٨٧ ايضا ..

* *

فى هذا العام عرض « ابناء وقتلة » وفيلم آخر بعنوان « الهروب من الخانكة » اخراج محمد راضى وفى العـام قبل المـاضى ٨٦ عرض فيلم ثالث بعنوان « آه يا بلـد آه » اخراج حسين كمال وقد جاءت هذه الافـلام الثلاثة امتدادا لسينما الهجوم على ثورة يوليو وقيادتها الناصرية — من موقع الردة على الثورة والتوق الى الثار من قياداتها — وقد وصل الهجوم فى تلك الافلام الى درجة من الابتذال السياسى الى جانب الابتذال الفنى وعلى كل المستويات تكـاد لا تصدق . ربما لم تعرفهـا ما يمكن ان نطلق عليه « سينما الردة » فى مصر الا فى فيلم آخـر سـابق لحسين كمال ايضا هو « احنا بتوع الانوبيس » عام ١٩٧٩ والذى بلغ فيه حد الشماتة فى هزيمة الجيش المصرى عام ١٩٦٧ .

* *

ان ١٩٨٧ بالنسبة لبشير الديك (سـكة سفر) يعنى خطوة ايجابيـة اخـرى الى الامام ، كاتبا مقتدرا ومخرجـا فنانا . كمـا أنه بالنسبة لرافت الميهى (السادة الرجال) يعنى تاكيدا لموهبة واستمرارا لسينمـا مهمومة بالواقع المعاش ، بقـدر ما يعنى تحذيرا وتطلب وقفة سريعة مع النفس بالنسبة لمحمد شبل (التعويذة) ..

ولكنه مع الاسف يعنى بوضوح خطـوة الى الوراء بالنسبة لعاطف الطيب ..

واذا كانت هناك ملاحظات سلبيـة او ثغرات مختلفة فى خصوص عملية « البدرون » « ضربة معلوم » فان الطامة أو الخيبـة الكبرى فى سينما الطيب كلها هى شريط بعنوان « ابناء وقتلة » ..

اما اشرف فهمى وعلى عبد الخالق ، فيظلان كما هما ، يتعثران ويحاولان ولا تخلو خطواتهما فى النهاية من جدية او تطـلع الى ذلك ..

يقدم الثنائى عبد الخالق مخرجا ومحمـود أبو زيد كاتبا فى « جرى الوحوش » تجـربة اخرى على غرار وبقاموس « العار » ، وان كانت قد جاءت دونه .

وكما يعلن اشرف فهمى فانه يقدم فى « لعدم كفاية الادلة » عملا تكتمل به ثلاثية واقعية تكشف وتعبر عن مجتمع المرحلة ، وذلك بعـد « ولا يزال التحقيق مستمرا » و « مع سبق الاصرار » . وان أتى العمل الجديد دون العملين السابقين .

الغرق والمعجزة المستحيلة

د لطيفة الزيات

المقتطف التالى من مذكرات كتبتها فى أعقاب زيارة السادات لاسرائيل فى نوفمبر ١٩٧٧

ديسمبر سنة ١٩٧٧ :

ما يحدث فى اعلام مصر الآن يذكرنى بتجربة لى فى طنطا انقضت عليها سنوات . الليلة الكبيرة لمولد السيد البدوى تعاودنى ، وفى الحاح ، وكانها تجسد ما يحدث الآن فى مصر فى الاعلام وعداه .

***

الجو المشحون فى طنطا وصل الليلة الى درجة النشوة المنتاشة ، تماما كما هو مرسوم له أن يصل ، فالليلة هى الليلة الكبيرة لمولد السيد البدوى ، ليلة المعجزة التى تحيل الفقر الى غنى والجوع الى شبع والمرض الى برؤ والقلق الى أمن والكرب الى فرج .

طنطا الليلة مسرح كبير تم اعداده لآلاف مؤلفة من النازحين من المدن والقرى والنجوع ، المتحلقين من شهر مضى حول مسجد السيد البدوى يلتحفون العراء : آلاف من البشر الحفاة المهترئى الاكباد ، ذوى العاهات والمصابين بالكساح بينهم الآلاف من الاطفال المنتفخى البطون من فقر الدم والمصابين بشلل الاطفال والتخلف العقلى ، تضج بهم الميادين والشوارع ، تتعثر بهم ، وأنت تمر بالازقة والحوارى أكواما أكواما .

البلدة كلها مسرح تم اعداده طوال الشهر فى اتقان شـديد يتصاعد ليلة بعد ليلة تأهبا لليلة الكبيرة ، ليلة النشوة المتاثة التى يسقط فيها الحد الفاصل بين الحقيقة والوهم وتتحقق المعجزة المستحيلة ٠ طنطا تسبح فى أضواء حمراء وزرقاء وخضراء ، تسبح فى وفرة من المأكولات والملبوسات تتكوم على عربات اليد ، من اللحوم المشوية والكشرى والدوم والحلويات والملابس والحلى ولعب الاطفال تحاصر المأزومين والجوعى والمحرومين ٠ رائحة الشواء تختلط برائحة البخور تملأ الخياشيم ٠ مكبرات الصوت تضخم غناء المرتلين والمنشدين ٠ الاجساد الثقيلة تهتز هزات لا تلبث أن تكتسب الخفة مع السرعة والتكرار ٠ أصوات المنشدين للمدائح النبوية والمرتلين لا تلبث أن تختلط بدقات الصاجات والتصفيق على الواحدة ، والغوازى يلهبن حس المتفرجين ورائحة الشواء واللعاب يتساقط على أفواه مفتوحة فى بلاهة ٠ وعيون باهتة تغيب فى عالم غير العالم ، عالم يسقط فيه الفاصل بين الحقيقة والحلم وكل شيء ممكن : الحواة يبتلعون النار ولا يحترقون وعروس البنت وحصان الولد ينفرج عنهما صندوق البخت ستكون حتما من نصيبك ، وان خاب الهدف هذه المرة فلابد وأن يصيب فى التالية وتقبض بدل القرش ريالا ٠ والليلة طويلة والحظ لابد وأن يصيبك فى ليلة المعجزات ومن يدرى فمثل هذه الليلة لابد وأن تنتهى وكل هذه المأكولات من نصيبك وما من شيء يعز على بركة السيد البدوى الذى « جاب اليسرى » ٠

..

تمتزج صاخبة عنيفة مثيرة أناشيد المرتلين ودقات الصاجات ، وتصفيق المصفقين على الواحدة وصيحات المهرجين وصرخات الحواة يبتلعون النار ، ونداءات باعة الحظ السعيد ، فتشحن الجو بنشوة ملتاثة يتحقق فيها المستحيل ، نشوة تدفع الشباب الى الازقة المظلمة يمارسون الجنس فى الحفر والمستنقعات ، وتدفع الكهول الى حلقات الذكر يشرف عليها رجال ذوو عبايات وعمائم خضراء ، يصطنعون اللوثة ولا يلتاثون أبدا ، ينتظرون فى صبر وأناة لحظة حساب المكاسب ، شأنهم شأن الادارة التى أخرجت المسرحية بهذا الاتقان الشديد والتجار الذين يكسبون الآلاف ، والمصفقون والمطبلون والمزمرون والحواة الذين يبتلعون الحقيقة والغوازى اللاتى يرقصن على الواحدة ، والمهرجون الذين يقودون حلقات الذكر واللصوص والنشالون الذين قسموا البلد الى مناطق نفوذ ٠

حرقات الذكر تتكون حلقة بعد حلقة ، تتسع حلقة بعد حلقة ، تفقد الواعى بعد الواعى الوعى لحظة بعد لحظة والاجساد تهتز وتنثنى جيئة وذهابا ولحظة الوصول قد دنت ، والايدى الغريقة تدق مقام السيد البدوى ملتاثة لينفرج عن المعجزة كما ينفرج صندوق الحظ ٠

* * *

فى آخر الجولة استندت خشية السقوط الى حائط فى مواجهة مقام السيد البدوى أرقب الناس ، ملتاثة ، يتزلفون السيد البدوى أن يخرج بمعجزة الرخاء ، يتمسحون بالمقام ، يمرغون فيه وجوههم ، يهمسون له بأدق أسرارهم ، يبكون فى صمت ، يجارون بالشكوى ، يرتفع صوت نحيبهم ، ينادون فيردد الصدى نداءهم ، يشقون ملابسهم ، يشدون شعورهم ، يدمون شفاههم ، يتمرغون فى الارض يأسا ، يسقطون مغشيا عليهم ، يصابون بنوبات الصرع ، واللوثة الفردية تتحول الى لوثة جماعية والاصوات تتعالى وكأن الكون كله يرددها و « جاب اليسرى يا بدوى » ٠

أتشبث بالحائط حتى لا أقع ، فهذا البؤس البشرى فوق طاقتى على الاحتمال وأيدى الغرقى ممدودة لمعجزة مستحيلة فوق طاقتى على الفهم ٠ أفقد الحركة ، أصاب بالاختناق ٠ أكاد أصرخ أنا الاخرى طالبة أن ينقذنى أحد ما من هـذا الذى لا أنا قادرة على احتماله ولا على فهمه ٠

يامحنى زميل وفد الثقافة الجماهيرية الذى جئت الى طنطا بصحبته ، يسحبنى الى خارج مقام السيد البدوى وأنا على حافة الاغماء ٠ يرجع الزميل انهيارى الى الزحمة ٠ يخطىء سبب انهيارى ولا أعير سوء الفهم أهمية وقد استرعبتنى فكرة أنى خرجت من مقام السيد البدوى وقد تعلمت فى ليلة ما لم أتعلم عمرى ٠

لا ٠٠٠ لم تكن الزحمة هى التى أخافتنى ٠ الصحيح أنى لا ازدهر الا فى زحمة من الناس وحين أصبح واحدا والزحمة ، اشتركت فى شبابى فى مظاهرات وتعاونت فى ألفة ومحبة مع فقراء العمال والفلاحين ٠٠٠

لا ٠٠ لم تكن الزحمة هى التى أرعبتنى ، وانما ارعبنى ادراكى فى لحظة مكثفة لطبيعة المخطط الذى يحيل الناس الى غرقى ولطبيعة الآلية الجهنمية التى تبقيهم مستسلمين لحالة الغرق على أمل معجزة مستحيلة ٠

هذه الوثيقة

صدرت هذه الوثيقة فى شهر اغسطس سنة ١٩٧٧ ، وكانت السجون على امتداد الوطن مازالت تضم فى زنازينها عددا من المثقفين المصريين من بينهم الفنان زهدى العدوى والمؤرخ صلاح عيسى مع عشرات من المتهمين بالتحريض على الانتفاضة الشعبية التى اجتاحت البلاد فى ١٨ — ١٩ يناير ، وكانت ساحات المحاكم طيلة الشهور السابقة على اغسطس قد شهدت واستمعت الى مرافعات نيابة أمن الدولة ضد المعتقلين بالجملة من طلائع العمال والفلاحين والمثقفين وهى تتهمهم اما بالتحريض على الانتفاضة او باقامة تنظيمات سرية تقودها ، وفى كل الحالات كانت النيابة تصف افكارهم « بالهدامة » ، وتقول بان « شيطانا احمر » قد استولى على عقولهم وقلوبهم وهى تطلب لهم استمرار الحبس .

وكان رئيس الجمهورية قد اصدر قراره رقم ٢ لسنة ١٩٧٧ فى شهر فبراير من العام نفسه ليشدد العقوبة على كل اشكال الاحتجاج الجماهيرى من المظاهرات للاعتصامات التنظيم لتصبح سجنا مؤبدا ثم أخذ يشن حملة واسعة لتطهير المؤسسات العامة خاصة المؤسسات

الثقافية ممن أسماهم « الملحدين » ، وأصبحت الصحف الحكومية منابر لحملة كراهية واسعة ضد اليسار والمفكرين الديمقراطيين بعامة اذ اعتبرتهم مسؤولين عن النجاح الساحق للانتفاضة الشعبية في وقف استجابة الحكومة لشروط صندوق النقد الدولي برفع الاسعار على نطاق واسع خاصة في مجموعة السلع التموينية .

وبعد شهور قليلة اثمر هذا المناخ المعادي لحرية الفكر والفصل حملة المدعي الاشتراكي الذي منع عددا من الكتاب والمفكرين من السفر واستدعاهم للتحقيق في كتاباتهم عام ١٩٧٨ وهم محمد حسنين هيكل واحمد حمروش وحسين فهمي وصلاح عيسى واحمد فؤاد نجم وفريدة النقاش ... ثم تبعها بحملة واسعة للتحقيق مع قيادات عليا ادارية بسبب ميولها اليسارية او تاريخها النضالي شملت عددا كثيراً من قادة حزب التجمع .

ومنذ ذلك التاريخ ومع تعمق التبعية وفي ظل النفوذ الثقافي المتزايد للتيارات الدينية المتعصبة من جهة وتدفق نفايات الثقافة الرأسمالية على البلاد من جهة اخرى وهي جميعا نتائج مباشرة للتبعية — تزايدت عمليات مصادرة الحريات باشكال مختلفة بدءا من قانون الاحزاب الذي يحرم انشاء الحزب على اساس طبقي مرورا بقانون منع اصدار المطبوعات غير الدورية ومصادرة الأزهر لكتاب الدكتور لويس عوض « مقدمة في فقه اللغة العربية » وكتاب الدكتور محمود اسماعيل «سوسيولوجيا الفكر الاسلامي» ، واحراق المسارح ونوادي الفيديو ودور السينما والدعوة الى تحريم الفن واشهار سلاح ألالحاد في وجه العلمانيين ، انتهاء بمصادرات الاهالي وكتاب الاهالي المستمرة — والتي كان آخرها — حتى الان مصادرة كتاب « لماذا نعارض مبارك » الخ .

وترى « ادب ونقد » أن مناخا مشابها لذلك الذي دعا مكتب الكتاب والادباء والفنانين في حزب التجمع في عام ١٩٧٧ لاصدار هذه الوثيقة قد ساد مرة أخرى في ايامنا وان بسمات مختلفة . لعل اهم نقاط الاختلاف فيها ان ممارسات الحصار على حرية الفكر والضمير قد باتت اكثر دهاء لانها تتستر بادعاء العكس سواء من قبل الجماعات السياسية المتعصبة دينيا او من قبل الحكم الذي يغرق الاعلام الجماهيري بالمادة الدينية فيؤسس للتعصب على نطاق وأسع ، فاذا اضفنا لكل هذا سلاح القمع القانوني والارهاب البوليسي المباشر لوجدنا ان هذه الوثيقة راهنة تماما ..



حزب التجمع الوطنى التقــدمى الوحــدوى

دفاع عن حرية الفكر و العقيدة في مصر

اعـــد هذه الصفحات مكتب الكتاب والادباء والفنانين المنبثق عن لجنة العمل الجمـــاهيرى . حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى . اغسطس ١٩٧٧ .

ينظر مكتب الكتاب والأدباء والفنانين بحزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى ، بقلق كبير الى الحملة الاخيرة المكثفة ، والتى تستهدف حلم الديمقراطية وحق الاعتقاد لدى المواطن المصرى ، وحرية الكلمة والابداع لدى الكاتب والفنان العربى فى مصر ، مشهرة فى وجهه سيف الالحاد واليسارية والماركسية واليمين المتطرف من تيار التكفير والهجرة ٠

لقد ذكر السيد رئيس الجمهورية أكثر من مرة انه اصدر أوامره باقصاء الملحدين واليساريين الماركسيين عن المناصب القيادية فى أجهزة الاعلام والثقافة ٠ ثم اضيف اليهم بعد اغتيال الشيخ الذهبى ما سمى باليمين المتطرف ٠ وأشارت الصحف المصرية الصادرة فى ١٩٧٧/٧/١٦ الى أن الحكومة بصدد اعداد مشروع قانون يحرم من وصفووا بالملحدين أو الماركسيين والمنتمين لتيار التكفير والهجرة ، من تولى أى منصب قيادى فى أجهزة الاعلام والثقافة ٠

وسبقت بعض الاجهزة الحكومية هذا التشريع المرتقب ، فبدأت تعد قوائمها السوداء لنفسها ، وعلى مسئوليتها ، لمن تتعامل معهم ومن لا تتعامل ٠

وفى هذا الصدد ، فمن مسئوليتنا ان نلفت النظر الى عدد من الاعتبارات العامة ، وهى :

أولا : أخذ الدستور المصرى الحالى (دستور ١٩٧١) بما أخذت به كافة الدساتير المصرية السابقة منذ دستور الثورة العرابية حتى الدستور المؤقت الصادر فى مارس ١٩٦٤ ، فضلا عن المواثيق الدولية ومنها الاعلان العالمى لحقوق الانسان ، من مساواة المواطنين جميعا فى الحقوق والواجبات ، واقرار مبادىء حرية الرأى والعقيدة ، وعدم جواز التفرقة بينهم فى الحقوق والواجبات ، بسبب اللون أو الجنس أو العقيدة الدينية أو العقيدة السياسية ٠

وصدور قانون يحرم طائفة من المصريين من تولى مراتب معينة من الوظائف بسبب عقائدهم الدينية أو آرائهم السياسية، عصف كامل بنصوص الدستور وبكل المواثيق الدولية التى تحترم حقوق الانسان ٠

ثانيا : ان القانون العام المطبق فى مصر ، لا يؤثم اعتناق أى مصرى لفكر أيا كان وكل النصوص الواردة فيه لا تعاقب على

على العقيدة فى حد ذاتها ، ولكنها تعاقب على انشاء تنظيمات سياسية تدعو لبعض العقائد السياسية أو الدينية ، وبصرف النظر عن مدى دستورية ذلك النصوص فى ضوء الاقرار والالحاح على حرية انشاء الاحزاب فى مصر . فان التشريع المقترح يأتى بعقوبة جديدة ، وهى حرمان طوائف من المصريين مما يستحقونه بعملهم أو جهدهم ، لمجرد انهم يعتقدون أو يرون ما يخالف آراء الاخرين .

ثالثا : ان كافة قوانين العمل التى صدرت فى مصر ، ومنها القوانين المعمول بها الآن فى القطاع العام والحكومة والقطاع الخاص والمؤسسات الصحفية والثقافية ، لا تضع العقيدة الدينية أو الدنيوية كشرط من شروط تولى أى عمل أو الترقية لأى منصب . والقانون المقترح ، والقوائم السرية بمنع التعامل مع أجهزة الثقافة والاعلام ، اهدار لحق العمل وفتح لباب الفصل وتجميد الترقى والحرمان من المناصب القيادية تحت دعوى الالحاد أو الكفر .

وبالاضافة الى تلك الاعتبارات العامة . فان هناك اعتبارات أخرى أكثر خصوصية تهدد بالقضاء على حرية الفكر والعقيدة ، وعلى الابداع الفكرى والفنى ، وعلى القول بتعدد الآراء وبقيام نظام حزبى ديمقراطى فى مصر :

١ ــ ان كلمة ((الالحاد)) مصطلح مطاط غير محدد ، تختلف فيها وجهات النظر من عصر الى عصر ، ومن بيئة الى بيئة بل ومن فرد الى فرد . وفى أيامنا هذه يوجد بين علماء المسلمين (مدير الجامعة الاسلامية فى المدينة المنورة مثلا) من ينكر أن الانسان هبط على القمر ، ويكفر من يصدق هذا . ويكفر من يقول بان الارض كروية وتدور حول نفسها . وقبل ذلك ، فى العشرينات اتهم الازهر احد علمائه ، الشيخ على عبد الرازق بالالحاد ، وطلب مصادرة كتابه ((الاسلام وأصول الحكم)) وسحب منه شهادة العالمية ، وفصله من وظيفته . وبعدها بربع قرن اعتذر الازهر نفسه عن موقفه القديم ، فاعيد طبع الكتاب ، وردت اليه شهادة العالمية ، وعين وزيرا للاوقاف ليشرف على المساجد والدعوة الاسلامية . والحوادث القديمة اكثر من ان تحصى فى العالم الاسلامى وخارجه . لقد حكم على ((جاليليو))

بالاعدام لانه قال ان الارض كروية وتدور حول نفسها ، وتعرض الشاعر عمر الخيام للمحنة نفسها ٠

ان تحديد من هو الملحد امر بالغ الصعوبة ، يمكن ان يتسع فينطوى تحته معظم تصرفاتنا المعاصرة ويمكن أن يضيق فلا يشمل غير المرتد علانية ، وباقرار منه ، على نحو ما تقرر كتب الفقه نفسها ٠ وكذلك فالالحاد تيار فكرى يضم فلسفات قديمة وحديثة معاصرة ، وليس كل معتنق لفلسفة من الفلسفات يقر بهذا الجانب بالضرورة ٠

كما أن فكرة التكفير تضم تيارات تبدأ بالخوارج وتمتـــد لتؤثر فى بعض المدارس الاسلامية الحديثة والمعاصرة مثل افكار السادة ابو الاعلى المودودى وسيد قطب ٠ والمذهب الوهابى المعتمد فى المملكة العربية السعودية يعتبر كثيرا مما هو مقبول من سلوك المسلمين فى الدول الاخرى كفرا ٠

ان تلك الحقائق كلها ، ستجعل القانون المقترح يفتقد للشروط الصحيحة لأى تشريع ، اذ سيعتمد عى صياغات عامة وغير محددة ، وسيطبق مصطلحات غير محددة المعنى ، وهو ما يجعله مطية للاغراض السياسية والشخصية فى ظل أى حكومة ٠

٢ ـ والشىء نفسه يمكن ان يقال عن اليسار الماركسى ٠ فمن هـو اليسارى الماركسى ، وما حدود الماركسية التى تبرر عزل صاحبها من أى نشاط ثقافى أو اعلامى ٠ وما لونها ٠ فنحن نعرف ان للماركسية الأن تطبيقات عديدة ٠٠ صينية ويوغسلافيـة وسوفيتية وكوبية وفيتنامية ، بل واوروبة غربية ٠٠ فأى هذه الماركسيات نعادى ٠ وبالتالى من هو اليسارى الماركسى المرفوض ؟ ٠٠ ومن الذى يملك تحديده ؟ وما القاعدة التى يعتمد علينا فى هذا التحديد ؟ فضلا عن ان الماركسية فكر انسـانى ، ويساهم الماركسيون المصريون فى بناء أحد الاحزاب السياسية الثلاثة القائمة ٠

٣ ـ ان اثر هذه القوانين التى يراد اصدارها ، والقوائم التى صدرت بالفعل ، لا يتوقف عند الافراد أنفسهم ، وانما يتجاوزهم الى ما يبدعون ٠ وأى ابداع لا يجىء كاملا فى ظل الخوف لان صاحبه يتحرك فى ظل ان أى كلمة قد تطيح به ، وأن أى تعبير قد يلقى به فى الشارع ٠ فأى حضارة انما تبدأ حيث ينتهى الخوف ٠

٤ ـ ان هذه القوانين لن توقف الكتاب والفنانين الحقيقيين عن الابداع أو الانتاج ، ولكنها سوف تدفع بهم الى حيث يمكن لانتاجهم ان يلقى تقديرا • لقد منعت مصر رواية الكاتب الكبير نجيب محفوظ « أولاد حارتنا » وصادرت رواية الكاتب السودانى الطيب صالح « موسم الهجرة للشمال » فكانت النتيجة ان طبعت كلتاهما فى بيروت ، ••• وبدأنا نقرأهما مستوردين ، بدل ان نصدرهما للآخرين •

ان ثمة محاولات كثيرة ومركزة يهمها الا تكون مصر مركز الثقل الثقافى فى المنطقة ، وهى تتسقط كل كاتب مبدع أو فنان اصيل يحس بان حرية ابداعه محددة ، أو لا يجد لانتاجه الجيد مكانا وتقديرا • ومثل هذه القوانين والقوائم تدفع بالفنانين والكتاب والادباء الى نشر انتاجهم فى الخارج دفعا •

٥ ـ ان العرب فى أزهى عصورهم وارقاها حضارة عرفوا كيف يفرقون بين المعتقد الدينى والابداع الفنى • ويقول القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى المتوفى عام ٩٧٦ م فى كتابه « الوساطة بين المتنبى وخصومه » •• « الدين بمعزل عن الشعر » ولقد اختار الشعر لانه فن العربية الاول على ايامهم • ويمكن ان نقول معه الآن « الدين بمعزل عن الفن » • أى اننا لا نقحم العقيدة الدينية عند النظر الى عمل فنى • لا نحكم عليه من خلال محتواه الدينى ، وانما فى ضوء القواعد الفنية التى تحدد أسسه وخصائصه •

ان مكتب الكتاب والادباء والفنانين فى حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى ، ليشجب هذه المحاولة وينبه الى خطرها على تقدم الفكر فى مصر ، ويدعو كل الهيئات التى تعمل فى هذا المجال الى التكاتف معه فى فضح اية قوانين أو اجراءات تقيد من الابداع فى مصر ، وتحد من حرية الكتاب والادباء والفنانين ، وتتحول الى ارهاب يلاحقه فى كل ما ينتج •

ان الكتاب والادباء والفنانين فى مصر ، على اختلاف مذاهبهم والوانهم ، هم فى حاجة الى مزيد من الحرية والرعاية ، لا الى تقييد القليل المتاح لهم منهما حتى الآن •

مكتب الكتاب والادباء والفنانين

نداء للافراج عن الفنان البحريني

مجيد مرهون



نشرت ((أدب ونقد)) في العدد ((٣٥)) وثيقة عن حياة ونضال الفنان الموسيقي البحريني ((مجيد مرهون)) وحتى يصبح تضامننا فعالا مع الفنان الذي يقبع في زنزانة بجزيرة مهجورة منذ عشرين عاما نطلب اليك أيها القارئ العزيز أن تبادر بالتوقيع على هذا النداء وترسله لنا لنعيد ارساله الى كل من حكومة البحرين ومنظمات حقوق الانسان لمساعدة الفنان في الخروج من محنته .

أجمع أيضا توقيعات أصدقائك ، وكل هؤلاء الغيورين على الحرية وحقوق الانسان حتى يصبح نداؤنا أقوى واشد فعالية بجماعيتنا ومثابرتنا وحتى يعرف مجيد مرهون أن له أصدقاء في كل مكان :

((.. أضم صوتي للمطالبين بالافراج عن الفنان مجيد مرهون حتى يكون قادرا على مواصلة عطائه الفني في ظروف انسانية))

الاسم :

العنوان :

رقم الايداع ١٩٨٣/٦١٧١

شركة الأمل
للطباعة والنشر والتوزيع
(مورافيتلي سابقاً)
١٩ ش محمد رياض - عابدين
تليفون ٣٩٠٤٠٩٦


مطبعة
١٩ شارع محمد رياض عابدين
٣٩٠٤٠٩٦

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

٣٨

مايو ١٩٨٨

حوار مع
نعمان عاشور
ومقال لم ينشر

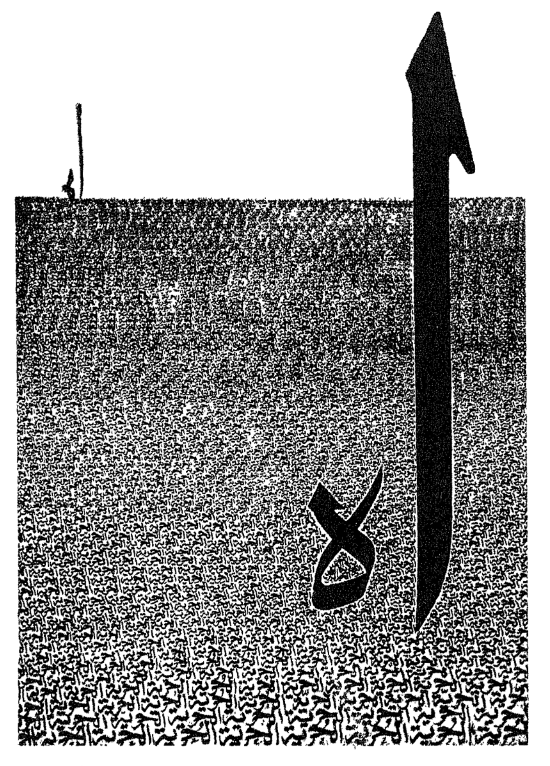
المثقفون والسلطة
في المجتمعات العربية

محمود أمين العالم

كلام مثقفين
/ الآكلون لحومهم /
صلاح عيسى

حوارات مع
برتولوتشى
عبد الكريم برشيد
مصطفى كاتب





خط حسن مسعود



الحياة الثقافية

□ من كتاب العدد □

محمود أمين العالم ، مفكر ومناضل ماركسي مصري ، صاحب إسهامات بارزة فى الثقافة المصرية وفى الفكر الاجتماعى ، من أهم كتبه « فى الثقافة المصرية » — مع عبد العظيم أنيس ، « فلسفة المصادفة » ، « معارك فكرية » ، « الوعى والوعى الزائف » . ويشرف حاليا على تحرير الكتاب غير الدورى « قضايا فكرية » .

نعمان عاشور ، كاتب مسرحى من رواد مسرح الستينيات المصرى ، رحل فى أبريل ١٩٨٧ ، من أشهر مسرحياته : عيلة الدوغرى ، المغماطيس ، الناس اللى تحت ، الناس اللى فوق ، الجيل الطالع ، باحلم يامصر . صدر الجزء الأول من مذكراته بعنوان « المسرح حياتى » عام ١٩٨٤ .

إسماعيل المهدوى ، كاتب ومترجم مصرى . من أبرز ترجماته : المبادىء الأساسية للفلسفة — والمادية والمثالية فى الفلسفة لبوليتزير — الأخوة الأعداء لكازانتزاكى — سارتر بين الوجودية والماركسية — الجانين لألبير كامى .

صلاح عيسى ، صحفى ومؤرخ ، له : الثورة العرابية ، مثقفون وعسكر ، حكايات من مصر ، الكارثة التى تهددنا . له مجموعة قصصية تحت الطبع بعنوان « بيان مشترك ضد الزمن » .

اسماعيل العادلى ، قصاص من جيل الستينيات ، صدر له « العام الخامس » ١٩٨٢ ، عن مطبوعات خطوة ، « أيام المطر » عن دار شهدى ١٩٨٥ .

لوحة الغلاف للفنان
مصطفى الرزاز

المساهمات الأدبية والفكرية التى تنشرها « أدب ونقد » غير مدفوعة الأجر ، ويقدمها أصحابها تطوعا لدعم العمل الثقافى الوطنى الديمقراطى .

أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

٣٨

السنة الخامسة - مايو ١٩٨٨

المراسلات : مجلة أدب ونقد - ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت - القاهرة - مصر

الاشتراكات : (لمدة عام) : داخل مصر) ١٢ جنيها - (البلاد العربية) : ٥٠ دولار - (أوروبا وأمريكا) : ١٠٠ دولار أو مايعادلها

افتتاحية

وحدة المثقفين ... لا وحدة الثقافة

فريدة النقاش

خرجت من مهرجان طه حسين الذى نظمته كلية الآداب فى جامعة المنيا وشارك به عدد كبير من أساتذة الجامعات والمفكرين توصية تطالب بتنقية علوم الفلسفة والمنطق فى المدارس والجامعات من كل مايتنافى مع العقيدة ، ومرت هذه التوصية مرور الكرام دون أن يلتفت إليها أحد أو يتوقف أمام الدلالة الخطيرة التى تنطوى عليها .. والدلالة الأشد خطورة لسكوت هذا العدد الكبير من المشاركين على ما يشكل عدوانا على حرية الفكر وحق الاجتهاد ، بشكل سافر .

فالتوصية تدعو ببساطة لدمج الفلسفة فى الدين لصالح الأخير ، وإختزال تاريخ الثقافة فيه باعتباره المرتكز الرئيسى لها وليس أحد روافدها بين روافد كثيرة ، ذات منابع مختلفة باختلاف مصالح الطبقات الإجتماعية التى تنتجها . كما هو الواقع فعلا .

إن المعنى الخطير الذى تحمله هو هذا الطابع الهجومى المتنامى للنظرة الواحدية التى تزحف علينا ولهذه النظرة وجوه عديدة فى حياتنا الفكرية والسياسية على السواء ؛ فلها وجه فى الفكر القومى المثالى الشوفينى الذى يرى الأمة جوهراً ثابتا خالدا واحدا لاتؤثر فيه الصراعات الواقعية ولا تحولات الزمن الذى يأتى ويروح ليبقى جوهر الأمة ثابتاً ومتميزاً عظيما متعاليا على الآخرين ، ذلك التعالى الذى يصل إلى ذروته فى الفكرة الصهيونية التى تقول إن اليهود هم شعب الله المختار والذين يحق لهم حكم الآخرين والسيطرة على مصائرهم .

والوجه الثانى للنظرة الواحدية لفكرة الجوهر الثابت القومية هو الوجه الدينى الذى تتسع رقعته جغرافيا ليوحد البشر جميعا تحت راية دين هو بدوره جوهر ثابت خالد لا يتغير ولم يتغير ، والأساس فيه الإنتماء للدين وليس الموقع الذى ينهض عليه هذا الإنتماء .

وتحتوى الفكرة الصهيونية على البعدين معا ، القومى والدينى ، وهو مايجعلها تتوفر فى نظر معتنقيها على قوة رومانسية إضافية لأنها تنهل من حكايات وأساطير المجالين معا وتضفرهما فى نسيج عاطفى محكم يوحد يهود الشتات مع دولة الوعد الإلهى القومية ، فيصبح ولاء الغالبية العظمى منهم لإسرائيل لا لبلدان المولد والجنسية ، وحيث يتخفى الطابع العنصرى الإستغلالى لها وراء وهمين يستمد كل منهما قوة من الآخر ويرتكزان معا شأن كل الأوهام على مصالح الطبقات السائدة المالكة . وتخلق هذه الطبقات شتى أنواع المؤسسات وتجند الخبراء وتنشىء الترسانات الإيديولوجية لإعادة إنتاج هذه الأوهام وترسيخها فى عقول وقلوب الكادحين على صعيد العالم الذى تحكمه . إنها تستثمر أيضا الى أقصى حد وبمهارة تحسد عليها تلك المسافة التى تقع بين الوجود الإجتماعى للكادحين الذين يصطدمون بحقيقة الاستغلال فى واقعهم وبين الوعى الاجتماعى الذى يتخلق عن هذا الوجود ولكنه يظل لزمن طويل أسيراً لترسبات الماضى وقواه الروحية المهيمنة .

إن شعار « وحدة الثقافة » الذى تبعثه الآن القوى الرجعية من أجل إستخدام جديد لمواجهة نفوذ الأفكار الاشتراكية هو شعار قديم إذن .

□ □ □

وهذا الشعار ليس خاطئا فقط لأنه حكومى ولأنه أمريكى ورجعى يستر مصالح الرأسمالية التابعة والاحتكارات التى تعمل لصالحها هذه الرأسمالية تحت شعار « وحدة الأمة » ، ولكنه خاطىء أيضا لأنه وهم ، ذلك الوهم الذى تتأسس عليه تلك النماذج الثقافية الجاهزة المقولبة أى الكليشيهات التى يصبون فيها ــ من قبيل مايسمى بالانتاج الواسع « للثقافة الجماهيرية » ــ كل الأفكار القديمة ، وحيث تتسع عملية إحيائها وتجميلها كلما إحتدمت التناقضات الطبيعية فى المجتمع التابع والرأسمالى ، وكلما أصبح الكادحون على شفا الإمساك بمصائرهم وتحويل هذه التناقضات لصالحهم ...

إنها الكليشيهات والقوالب المجهزة المعلبة التى يغذون بها المشاعر السطحية والعاطفية المبتذلة والرضا عن النفس والأخوة الزائفة بين المستغِلين والمستغَلين ، وقيم النجاح الشخصى والوصاية (وهى جميعا قيم فى مسيس الحاجة لإشاعة الفكر الخرافى الذى ينتعش إلى جانب التقدم العلمى الهائل حيث تنشأ مؤسسات جبارة لترويجه كأحد أدوات التلاعب بوعى الكادحين وقولبتهم فيما يسمى وحدة الثقافة ... وإنتاج خرافة جديدة هى هذا التجاور العبثى للحداثة مع الخرافة . .

ويبقى الهدف الرئيسى لكل هذا العنف الواحدى هو إخضاع الكادحين روحيا وتقليم أظافر حركتهم فى مستوياتها المختلفة ، سياسية كانت أو فكرية ، ونزع إستقلاليتها وإلحاقها بواحدية المركز .. سواء كان الدين أو الأمة التى هى قرين الطبقة السائدة .

فلو تأملنا فى الأمر جيدا لوجدنا أن إختزال الدين فى الفكرة الإيمانية وحدها ، وإختزال القومية فى الطبقة السائدة ، يقود فى المطاف الأخير ــ إذا ما امتدت الأفكار

لنهايتها ـــ إلى الحزب الواحد .. إلى الأب .. إلى الزعيم الواحد .. والكل فى واحد .. ذلك الواحد الذى لابد أن ينفى الآخرين لأنه يستمد شرعيته فى العمق وفى الثقافة الواحدة من واحدية الإله .. ويصبح أساسا للإستبداد والقمع من كل نوع .

□ □ □

يجرى إضفاء القداسة على الزعيم الواحد الذى يظهر عادة فى صورة الأب الرحيم وفى سياق عملية فكرية ودعائية معقدة تختفى وراء قداسته سلطة رأس المال البغيضة التى هى فى الأصل الركيزة الحقيقية لهذه القداسة وهى تتخذ لنفسها صوراً رمزية . وغالبا ماتتجسد فيها « وحدة الثقافة » على الصعيد العملى إذ يصبح هذا الأب الزعيم الواحد مصدرا للحكمة والإلهام ويكاد فى بعض الحالات أن يصبح معبودا أرضيا ـــ وتتفشى هذه الحالة من إزدياد تخلف الجماهير وبؤسها وافتقادها لدور الطليعة المنظم . ومع ذلك .. وبالرغم من قوة هذه الفكرة عن وحدة الثقافة سواء فى أساسها القومى أو الدينى ، فإن التنوع يفرض نفسه على الواقع . وينبثق منه رغم كل الصعاب والمتاريس ، ويخرج شعر العامية وأدبها ليزداد قوة ونفوذا على سبيل المثال رغم جهود القوميين المثاليين الذين رأوا فى الفصحى جوهر الأمة الأصيل الخالد ولغة الكتب المقدسة التى لايجوز الخروج عليها .

وخرجت الثقافة التقدمية بكل أشكالها كنقيض للثقافة « **الواحدة** » السائدة ، ومن بين المرتكزات الرئيسية لهذه الثقافة التقدمية النقيض يتجلى ادراكها للمضمون الطبقى وللأسس الاجتماعية لمختلف المفاهيم والنظريات التى بنيت عليها « **الثقافة الواحدة** » ، وكيف أنها كانت تكتسب فى كل مرحلة ملامح جديدة بجدة المرحلة لتعيد انتاج نظام الاستغلال وتروض الحياة الروحية للكادحين لمقتضياته .

تقدم الحياة المعاصرة كل يوم براهين جديدة على هذه الحقيقة ، أى وجود ثقافات لاثقافة واحدة فى المجتمع الطبقى تنفى « الواحدية » بكل أشكالها وتبدياتها .. بل وتبرزها كأساس للقمع .

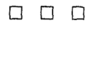
وإن تطور أشكال التضامن داخل المجتمع الاسرائيلى وفى أوساط اليهود مع الانتفاضة الفلسطينية المتصاعدة ـــ وإن كان تطوراً بطيئا إلا أنه يقدم مثل هذا البرهان على إخفاق شعار وحدة الثقافة القومية اليهودية التى تضم تحت جناحيها كل اليهود فى الاطار العنصرى الصهيونى ؛ وأن هذا المجتمع نفسه ـــ رغم كونه مجتمعا طبقيا عنصريا مغلقا ـــ قد أفرز عناصر ديمقراطية خرجت من أحشائه وفى مواجهته لتدعم كفاح الشعب الفلسطينى وتساند مطالب الإنتفاضة المشروعة بالجلاء عن الأراضى المحتلة والإعتراف بحق تقرير المصير للشعب

الفلسطينى . وهذه إحدى القضايا ذات الطابع المعقد التى ينبغى علينا أن ندرسها جيدا خاصة أن هذه القوى ترفض الصهيونية من أساسها .

□ □ □

ولكنا نفى وحدة الثقافة وبرهنة الحياة على التعدد والغنى هو شيء ووحدة المثقفين شيىء آخر .. فوحدة المثقفين تظل ضرورية وملحة لحماية هذا التعدد وخلق المناخ الملائم لإزدهاره ونموه وتفاعله الصحى . لذا تبقى دعوتنا لانشاء رابطة للكتاب الديموقراطيين قائمة وحية دون أن تعنى أبدا أننا نقول بوحدة الثقافة أو ندعو لها ، ودون أن تعنى أيضا أن المنطلق الإيديولوجى الواحد يساوى خلق نماذج بشرية مكررة ومنسوخة من بعضها البعض ، وتلك قضية أخرى .

□ □ □



إشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة

محمود أمين العالم

مدخل عام

ما أكثر ما تعالج قضية العلاقة بين المثقفين والسلطة معالجة تبسيطية . فالمثقفون يتقلصون فى نموذج لمثقف فرد مطلق يقف فى مواجهة سلطة مطلقة . وبين هذا المثقف الفرد والسلطة تقوم علاقة محددة . فالمثقف ازاء هذه السلطة قد يكون « ناقدا أو مبررا أو متفرجا »[١] ، وقد يكون داخل السلطة أو خارجها ، وقد يكون مع السلطة أو ضدها . وعلى هذا فالعلاقة بين المثقف والسلطة لا تخرج عن أن تكون علاقة ثنائية سواء كانت استبعادية أو توفيقية .

والواقع أن العلاقة بين المثقفين والسلطة أكثر تعقيدا من هذه الثنائية التبسيطية . بل لعل هذه العلاقة أن تختلف باختلاف الملابسات الاجتماعية والتاريخية التى تتحقق فيها ، كما يختلف كذلك الوعى بها باختلاف هذه الملابسات واختلاف المواقف منها .

فى أوائل عام ١٩٦٧ زار مصر الفيلسوف الفرنسى جان بول سارتر وألقى فى جامعة القاهرة محاضرة حول « دور المثقف فى المجتمع المعاصر » . ولقد اقتصر سارتر فى محاضرته على تحديد دور المثقف فى المجتمعات الأوروبية الرأسمالية وعرّف المثقف بأنه « العالم الذى يخرج باهتمامه وعمله من حدود علمه المتخصص الى آفاق المصالح الانسانية المشتركة » . وفى تعريفه هذا للمثقف ، وفى محاضرته بشكل عام ، وضع سارتر المثقف فى تعارض مع السلطة بشكل مطلق . ولقد اختلفت مع محاضرة سارتر فى مقال نشرته[٢] آنذاك فرقت فيه بين مستويات ومواقف مختلفة للمثقفين وأشكال وطبائع مختلفة للسلطة ، وأشرت فى هذا المقال الى أن السلطة ليست هى مجرد الجهاز المركزى بل هى كذلك الهياكل

(*) بحث ألقى فى ندوة « المعرفة والسلطة فى المجتمعات العربية » التى انعقدت فى صنعاء بين ٦ و ٩ تموز (يوليو) ١٩٨٧ ، ونظمتها جامعة صنعاء بالتعاون مع معهد الإنماء العربى .

السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتعليمية الى غير ذلك ، وأن موقف المثقفين سواء داخل جهاز الدولة أو خارج هذا الجهاز إنما يختلف باختلاف طبيعة هذا الجهاز وطبيعة سياساته من حيث أنه جهاز رجعى أو تقدمى ، وأن موقف المثقفين لايتحدد فحسب بالتأييد أو بالرفض للسلطة على اطلاقها وإنما يتحدد أساسا بمدى مشاركة المثقفين مشاركة فعلية عملية فى تكريس سياسات هذه السلطة أو تغييرها تغييرا جذريا .

وكما كانت محاضرة سارتر تعبيرا عن موقف أغلبية المثقفين فى البلاد الأوروبية الرأسمالية آنذاك ، فانى أكاد أتلمس فى كلماتى القديمة تضاريس تلك المرحلة من تاريخ مصر فى الخمسينات والستينات عندما كانت ثورة ٢٣ يوليو فى السلطة بقيادة جمال عبد الناصر ، وكانت تلتف حولها الجماهير الشعبية للأمة العربية جمعاء ، بل الأغلبية الساحقة للمثقفين العرب بمستوياتهم واتجاهاتهم المختلفة .

حقا ، لقد عانت ثورة يوليو فى بدايتها بانسحاب بعض المثقفين عنها ، وسلبيتهم ازاءها بل صدامهم معها نتيجة لبعض توجهاتها السياسية والثقافية والاجتماعية آنذاك .

وفى كتابه« **أزمة المثقفين** » يعرض الأستاذ محمد حسنين هيكل لعناصر هذه الأزمة ويركزها فى أمور ثلاثة هى :

١ ــ المطالبة بعودة الجيش الى الثكنات .
٢ ــ المطالبة بالديمقراطية وعودة الأحزاب .
٣ ــ المفاضلة بين أهل الثقة وأهل الخبرة « وذلك نتيجة لتعيين بعض العسكريين فى عدد من الشركات والهيئات والمؤسسات فى وظائف يبدو أنها فنية بحتة لا تحتمل غير المتخصصين فى أعمالها »[٣] .

على أن القضية آنذاك لم تكن فى تقديرى هى أزمة علاقة بين المثقفين على اطلاقهم والسلطة الجديدة كجهاز سياسى عسكرى أو أزمة مفاضلة بين أهل الثقة وأهل الخبرة . بل كانت الأزمة ذات أبعاد سياسية واجتماعية وايديولوجية أساسا . فلا شك أن ثورة يوليو ، وغيرها من الثورات العربية الأخرى التى قامت قبل قيامها أو بعد قيامها ، قد شارك فى قيامها وفى قيادتها طلائع من المثقفين ذوى التوجه التقدمى والقومى العام . حقا ، ان الطابع العسكرى قد غلب على هذه الثورات . الا أن هذا الطابع العسكرى لايخفى الوجوه الثقافية البارزة التى شاركت فى التخطيط وفى قيادة هذه الثورات . هذا ، فضلا عن أن ضباط الجيش أنفسهم يعدون من الفئات الثقافية بالمفهوم العام للمثقفين كما سنعرض لذلك فيما بعد . والواقع أن ثورة يوليو لم تنجح فى تحقيق بعض أهدافها الا بفضل المشاركة الفعالة لمئات المثقفين فى مختلف مستويات العمل السياسى والاقتصادى والاجتماعى والاعلامى والثقافى عامة .

ففى خطة التنمية الاقتصادية الأولى مثلا اشترك فى وضعها ألف وخمسمائة من كبار المتخصصين ، وقام على تنفيذها عشرات الآلاف من المثقفين الذين يجتمع فيهم أهل الثقة بأهل الخبرة[٤] . ولهذا ، فان النواقص والسلبيات فى ثورة يوليو ، لاترجع فى الحقيقة الى أزمة المفاضلة بين أهل الثقة وأهل الخبرة ، أو الى أزمة التعارض والمصادمة بين المثقفين والثورة كما يقال ، أو الى سلبية المثقفين ازاء الثورة ، وانما ترجع الى الطبيعة الطبقية للثورة والى ايديولوجيتها التوفيقية والى نوعية المثقفين الذين استعانت بهم الثورة لتحقيق أهدافها . لقد كانت الثورة تنادى بالتغيير الاجتماعى والاشتراكية ، وتستعين بمثقفين معادين لشعارات التغيير الاجتماعى وللاشتراكية ولمشروعاتها عامة أو على الأقل غير

مدركين وغير واعين حتى بحقائق وآليات التغيير الاجتماعى الذى تسعى الثورة الى تحقيقه ، فى الوقت الذى كانت تغيب فى السجون لفترات طويلة المثقفين الاشتراكيين الحقيقيين أو تعمل على تهميشهم اجتماعيا أو تسعى الى استيعابهم داخل ايديولوجيتها الخاصة .

لم تكن القضية اذن فى الخمسينات والستينات هى أزمة العلاقة بين المثقفين والثورة أو بين المثقفين والسلطة ، بل كانت خلافا حول سياسات وايديولوجيات داخل الثورة وخارجها تتعلق بالديمقراطية والتنمية الاقتصادية والاجتماعية والسياسة الخارجية فضلا عن مناهج وأساليب وأسس تحقيق الوحدة العربية .

ولهذا فان المقال الذى كتبته عام ١٩٦٧ ردا على سارتر كان تعبيرا عن هذه الخبرة الواقعية الحية ، أكثر منه تعبيرا عن اشكالية موضوعية بين المثقفين والسلطة .

على أننا فى هذه السنوات الأخيرة ، نجد هذه القضية تبرز من جديد فى صورة اشكالية بل مأساوية حادة ، وتتسع فيها المسافة بين طرفيها حتى تكاد تصل الى مايشبه الثنائية المطلقة .

ولقد استطعت أن أحصى خلال السنوات الأخيرة خمس ندوات غير ندوتنا هذه فضلا عن مقالات متناثرة ، يدور محورها حول العلاقة بين المثقفين والسلطة . وفى تقديرى أن هذا الاهتمام البالغ بهذه القضية ، والطابع الاشكالى الحاد لطرحها انما هو تعبير عما يعانيه واقعنا العربى الراهن فى هذه السنوات الأخيرة من أزمة بنيوية فى مجمل أوضاعه وممارساته السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى تزداد كل يوم تخلفا وتمزقا واستبدادا وتبعية . وقد لا يسمح المجال بتفصيل حول طبيعة هذه الأزمة وأسبابها وآفاقها ، ولكن حسبى أن ألخص هذه الأزمة بفقرة واحدة من تقرير المنظمة العربية لحقوق الانسان الذى صدر مؤخرا .

تقول هذه الفقرة « ان الرأى العام العربى » يدرك أن الهزائم والانتكاسات التى حاقت بوطنه الكبير فى السنوات الأخيرة ليست قدرا محتوما . وليست دلالة على عجز شعوب أمته . وانما هى بسبب عجز الأنظمة . وأن هذه الشعوب قد سجلت فى الماضى القريب انتصارات باهرة ، وقدمت أعز التضحيات . وأن أهم أسباب الأزمة الحاضرة هى التغيب القسرى للجماهير العربية عن المشاركة فى تقرير مصيرها والاسهام فى صياغة حاضرها ومستقبلها ، والدفاع عن أوطانها وأن هذا التغييب يبدأ بمصادرة الحريات الأساسية للجماهير وينتهى بالانتهاك الفاضح لحقوق الانسان الفرد »[٥] .

ان خلاصة هذه الصورة التى تقدمها سده الفقرة من تقرير « المنظمة العربية لحقوق الانسان » هى أن الأنظمة العربية عاجزة ، والجماهير العربية مغيبة . وبصرف النظر عن حقيقة موقف الأنظمة هل هى عاجزة أم متواطئة ، فلا شك أن هناك تخلفا فى جانب الأنظمة ، وتغييبا فى جانب الجماهير . وفى هذه الصورة المأساوية كان من الطبيعى أن تبرز اشكالية العلاقة بين المثقفين (الذين هم طلائع الوعى الاجتماعى على اختلاف انتساباتهم واتجاهاتهم) وبين الأنظمة الحاكمة ، وأن تنعقد الندوات وتكتب المقالات وترتفع التساؤلات القلقة حول المثقفين وموقفهم ودورهم ومسئوليتهم فى مواجهة هذه الأوضاع .

ولا أتردد فى أن أقول بصراحة واجبة أن بعض الكتابات وبعض المداخلات فى هذه الندوات ، ماكانت — موضوعيا على الأقل — تنتهى الى تحديد معالم الخروج من محنة هذه الأوضاع ، بقدر ماكانت تغيّب حقائق وآليات هذه المحنة ، كما كانت تعيب المنهج الموضوعى لمعالجتها ، وبالتالى كانت تكرسها تكريسا . وليس هذا بالأمر الغريب الشاذ . فالثقافة بعد من أبعاد هذه « الأوضاع — المحنة » . وبتعبير آخر أكثر عمومية وأكثر موضوعية ، ان الثقافة بعد من أبعاد السلطة ، كل سلطة . ولهذا فان القول — وهنا ندخل فى موضوعنا — بالثنائية الضدية الاستبعادية أو الثنائية التوفيقية بين المثقفين والسلطة لايفضى الى تغييب حقيقة العلاقة بين المثقفين والسلطة فحسب ، بل يفضى كذلك الى طمس طبيعة الثقافة وطبيعة السلطة على السواء . فلا سلطة بغير ثقافة ، ولا ثقافة لاتنتسب الى سلطة ما سائدة ، أو سلطة أخرى تسعى لأن تسود .

ولهذا فليس صحيحا ما يذهب ليه بعض الكتاب من أن المثقف والسلطة ينتسبان الى حقلين دلالين مختلفين وأن العلاقة الوحيدة بينهما هى علاقة الصراع (٦) .

حقا ، هناك تمايز دلالى بين الثقافة والسلطة ، ولكن هناك كذلك تداخل وظيفى عضوى بين الدلالتين .

ولو عدنا الى الجذور الاشتقاقية لكلمات السلطة والحكم والثقافة ، فى لسان العرب وفى بعض المعاجم العربية الأخرى ، اوجدنا هذا التشابك والتداخل بين الدلالتين .

فكلمة السلطة الى جانب ماتحمله من معنى القهر والغلبة ، تعنى كذلك الحجة والبرهان . والرجل السليط هو الفصيح حديث اللسان . ومع كلمتى الحكم والحكومة اللتين تعبران عن السيطرة نجد كلمة الحكمة التى تعنى العلم والتفقه ومعرفة أفضل الأشياء . أما كلمة الثقافة فنجدها سواء فى اللغة العربية أو مختلف اللغات الأوروبية تجمع بين الدلالتين المعنوية والعلمية . فالزراعة هى مصدرها فى اللغات ذات الجذر اللاتينى ، والتصويب والتسوية والتحديد هو مصدرها فى اللغة العربية . فثقف الشىء تعنى اقامة المعوج فيه ، مثل تثقيف الرمح ، وثاقفه تعنى جالده بالسيف الى غير ذلك .

حقا ، اننا لا ينبغى أن نغالى فى استخلاص نتائج فكرية من هذا التداخل الدلالى فى معنى المفردات ، ولكننا **سنجد هذا التداخل الدلالى نفسه بين الممارسة والفكر ، بين السلطة والمعرفة ، بين الدولة والثقافة طوال التاريخ البشرى وخاصة مع نشأة الطبقات الاجتماعية وقيام مؤسسة الدولة .** سنجد هذا التداخل الدلالى والوظيفى منذ الملوك السحرة وسلطة الكهنة ، **ودور البيروقراطيين ومهندسى المشروعات الكبرى فى الدولة القديمة حتى رجال الدين وصانعى القرار السياسى والاقتصادى والاجتماعى ومخططيه ومنفذيه ومروجيه الأيديولوجيين فى الدولة الحديثة . وقد يبرز هذا التداخل الدلالى والوظيفى بصورة أكثر وضوحا عندما نضرب أمثلة ببعض الحكام أو الحكماء أو الحكام المثقفين ، وما أكثر الأمثلة على ذلك فى التاريخ القديم والتاريخ الحديث : اخناتون ، على بن أبى طالب ، المأمون ، ابن تومرت ، روبسبير ، لينين ، ماوتسى تونج ، نهرو ، عبد الناصر ، سنجور ، ديجول الى العشرات من أمثالهم . الا أن التمثل بهذه الأسماء قد يفضى بنا الى نتيجة مغلوطة ، لأنه قد يوحى بأن للثقافة دلالة فردية أو نخبوية علوية ويخفى بهذا دلالتها الطبقية فى بنية السلطة نفسها .**

ولهذا قد يكون من المفيد متابعة الرحلة العريقة المستمرة المتطورة لمؤسسة السلطة ـــ الثقافة « لنتبين هذه العلاقة العضوية الحميمة بين السلطة والثقافة وما تتخذه من أشكال ومظاهر مختلفة عبر الملابسات التاريخية الاجتماعية المختلفة . ولكن المجال لايسمح بهذا . وحسبنا أن نتوقف عند تحديد مفهوم المثقف ومفهوم السلطة ، وتحديد طبيعة مابينهما من تداخل دلالى ووظيفى رغم مابينهما من تمايز .

من هو المثقف :

ان أى محاولة لتعريف المثقف ستغوص بنا فى غابة من عشرات التعريفات التى تصدر كلها عن موقف فكرى معين . فهناك من يعرف المثقف بأنه الحاصل على الشهادة العليا الجامعية ، وهناك من يعرفه بأنه المتخصص فى شئون الثقافة ، والذى يتعامل مع الأفكار المجردة والتى يضع اعتباراتها فوق مختلف الاعتبارات الاجتماعية اليومية ، أو بأنه المفكر المرتبط بقضايا عامة أكبر من حدود تخصصه أو هو صاحب الرؤية النقدية للمجتمع أو هو العالم القلق أو هو المبدع فى مجال الآداب والفنون والعلوم والفكر ، أو هو المتعلم ذو الطموح السياسى أو هو واحد من صفوة أو نخبة متعلمة ذات فاعلية على المستوى الاجتماعى العام الى غير ذلك . وهى تعريفات تقصر المثقف على مستوى ثقافى معين أو مستوى اجتماعى معين . وقد يكون أبسط تعريف هو ذلك الذى يميز بين العمل الذهنى والعمل اليدوى . وهو فى الحقيقة كذلك تعريف غير دقيق على اطلاقه . فكل عمل يدوى مهما كانت بساطته الآلية يحتوى بالضرورة على قدر من الجهد الذهنى . وفى تقديرى أن أصدق تعريف وأدقه هو ذلك الذى يقول به جرامشى وهو أن [٧] **كل انسان مثقف وان لم تكن الثقافة مهنة له . ذلك أن لكل انسان رؤية معينة للعالم ، وخطا للسلوك الأخلاقى والاجتماعى ، ومستوى معينا من المعرفة والانتاج الفكرى** . كل انسان **مثقف اذن وان اختلفت مستويات ووظائف ودلالات ثقافته . وهكذا يتسع مفهوم المثقف ليشمل المفكرين والعلماء والكتاب والمبدعين والفنيين ورجال الدين والأطباء والمهندسين والمديرين ورجال القانون والأطباء والموظفين والموجهين الاعلاميين والصحفيين ورجال الأعمال والطلبة .**

بل يتسع كذلك لقوى الانتاج اليدوى من عمال وفلاحين . وبهذا المعنى الواسع للمثقف ينقسم المثقفون الى مثقف عام ومثقف متخصص .

ولا يشكل الفنانون طبقة اجتماعية محددة ، بل ينتسبون الى مختلف الطبقات والفئات الاجتماعية ، من الطبقة الارستقراطية الى البورجوازية والفئات البينية المتوسطة حتى الطبقة العاملة . فلكل طبقة وفئة من هؤلاء مثقفوها المعبرون عنها سواء بالانتساب الاجتماعى المباشر ، أو بالانتماء الفكرى . وهناك بحسب تعبير جرامشى المثقف العضوى للطبقة البورجوازية وهناك المثقف العضوى للطبقة العاملة ، وهناك المثقفون المعبرون عن مختلف الفئات الاجتماعية الأخرى . ولعل الفلاحين أن تكون الفئة الاجتماعية الوحيدة كما يذهب [٨] جرامشى التى ليس لها مثقفوها المعبرون عنها ، وان يكن العديد من المثقفين من ذوى أصول فلاحية .

وهناك من الباحثين من يذهبون الى أن المثقفين ينتسبون عامة الى الفئات الاجتماعية الوسطى ، ويتحلون لهذا بسمة اجتماعية موحدة . وقد يبدو هذا صحيحا وخاصة فى مجتمعاتنا العربية ومجتمعات البلاد النامية عامة التى برزت فيها وتكاثرت واتسعت الفئات الاجتماعية الوسطى بعد حصولها على

الاستقلال ونتيجة للتوسع فى التعليم تلبية للاحتياجات الجديدة . الا أنه فى اطار هذه الفئات الوسطى سنجد كذلك الانتماءات والانتسابات الفكرية المختلفة التى لا تجعل من المثقفين طبقة متجانسة من حيث المصالح وبالتالى من حيث الأفكار .

وهناك من الباحثين من يذهب الى اعتبار المثقفين الطبقة الاجتماعية المالكة لامتلاكهم لرأس مال ثقافى يؤهلهم للحصول على الجانب الأكبر من فائض القيمة على المستوى الاجتماعى العام ، ويتيح لهم وضعا متميزا فى السلطة ، فاللامساواة فى المعرفة تؤدى الى اللامساواة الاجتماعية وبالتالى فالأكثر معرفة هو الأكثر سلطة . والواقع أنه اذا صح أن اللامساواة فى المعرفة تؤدى الى اللامساواة الاجتماعية ، فان المعرفة أو رأس المال الثقافى وحده لايعنى السلطة ، رغم أهميته فى بنية السلطة كما سوف نرى .

وهناك من الباحثين من يذهب الى أن المثقفين كيان اجتماعى عبر طبقى ، أى يكاد أن يكون كيانا قوميا فوق الطبقات[٩] ، وان كان يقصر هذا الحكم على المثقفين المصريين أساسا . والواقع أن مصدر هذا التعريف الفضفاض هو قصره مفهوم المثقفين على المشتغلين بشئون الثقافة العامة دون المشتغلين بالثقافة التقنية . ولكن حتى فى اطار هذا المفهوم الضيق للمثقفين فما أكثر التمايزات الطبقية بينهم .

ان المثقفين ليسوا طبقة بثقافتهم وليسوا فوق الطبقات أو عبرها بهذه الثقافة ، وانما يتنوع ويختلف انتسابهم كشرائح وفئات اجتماعية الى هذه الطبقة أو تلك بطبيعة موقعهم وموقفهم من نظام الانتاج الاجتماعى المحدد تاريخيا ، وعلاقة هذه المجموعة بوسائل الانتاج فى اطار التعبير القانونى عنها ودورها فى التنظيم الاجتماعى للعمل وحجم الدخل وأسلوب الحصول عليه . ولا يمكن تحديد الطبقة تحديدا كاملا بغير اجتماع هذه المعايير الأربعة[١٠] .

وعلى هذا فالمثقفون من حيث أنهم مثقفون ليسوا طبقة لا من الناحية الاقتصادية أو من الناحية السياسية أو من الناحية الأيديولوجية ، وانما يمثلون فئات وشرائح طبقية مختلفة . وتتحدد انتساباتهم الطبقية بحسب موقعهم وموقفهم من نظام الانتاج فى ضوء هذه المعايير الأربعة . ان لكل طبقة اجتماعية مثقفيها الذين ينشأون بنشأتها[١١] . الا أن الانتساب الطبقى للمثقفين لا يكون بالضرورة مرتبطا بنشأتهم الطبقية ، وانما بانتمائهم الايديولوجى أساسا . ولهذا قد يكون من التعسف الاعتماد على معايير الانتساب الطبقى وحدها فى تحديد الموقف الطبقى للمثقفين . وهنا تثار إشكالية الوجود والوعى فى الطبيعة الطبقية للمثقفين . فقد يتطابق الوجود والوعى الطبقيان وقد يتعارضان . ولهذا تتحدد طبقية المثقفين بالموقف الذى يتخذونه من الصراع الطبقى الدائر فى المجتمع عامة وفى مجال الثقافة والايديولوجية خاصة .

وقد يكون من المفيد فى هذا الموضع من معالجتنا لموضوع الثقافة والمثقفين أن نحدد الفرق بين الثقافة والايديولجيا . **فالثقافة فى تقديرى ليست مرادفة للإيديولجيا ، وقد يكون مفهومها أكبر من مفهوم الايديولوجيا . ان الثقافة تعنى أولا المعرفة بالمعنى الشامل للمعرفة ، أى الامتلاك النظرى أو التقنى أو الوجدانى لحقائق الواقع الطبيعى والاجتماعى والانسانى عامة ، وما يتضمنه هذا الامتلاك من انتاج وابداع كذلك فى المجال النظرى أو التقنى أو الوجدانى ، أيا كان مستوى هذا الامتلاك وهذا الانتاج والابداع . على أن هذا الامتلاك والانتاج المعرفى يتعرض دائما فى الممارسة الاجتماعية الى توجيه وتوظيف مصلحى طبقى . وهذا ما يحوله من مجال المعرفة الى مجال الايديولوجية . فالأيديولوجية هى نسق من الأفكار والقيم والسلوك المعبرة عن مصالح طبقة من الطبقات الاجتماعية .**

وبرغم التمايز بين المعرفة والايديولوجية ، فما أعمق التداخل بينهما . فتطور المفاهيم والمنجزات عامة ، سواء على مستوى العلوم الطبيعية أو الاجتماعية أو الابداع التقنى أو الأدبى والفنى والفكرى ، مشروط بالتطور فى الأوضاع والعلاقات الاجتماعية ، وان يكن فى الوقت نفسه عاملا من عوامل تطوير هذه الأوضاع والعلاقات نفسها .

وفى أسس أشد المعارف العلمية دقة وموضوعية قد نجد عناصر ايديولوجية يسعى العلم دائما فى تطوره الى التخلص منها أو تحديدها حسابيا على الأقل [١٢] . والايديولوجية بدورها لاتحقق مصداقيتها أو فاعليتها المعنوية بغير الاستناد الى أساس معرفى ، وذلك بتوظيفها الحقائق والمنجزات المعرفية توظيفا يضمن لها المصداقية والمشروعية . ولهذا ما أكثر المعارك الايديولوجية المحتدمة حول تفسير بعض نتائج العلوم الطبيعية [١٣] وما أكثر ماتُأدلج المعارف العلمية لخدمة أهداف مصلحية . هذا فضلا عن استخدام النتائج التكنولوجية للعلوم لخدمة أهداف ايديولوجية ومصلحية مختلفة ، كاستخدام القنابل الذرية والنووية والاذاعة والتليفزيون ووسائل الاتصال وأجهزة التحكم السيبرنيطيقى والمعلوماتية وعلم الجينات الى غير ذلك .

ورغم هذا كله ، **يظل للثقافة جانبها المعرفى الخالص رغم طغيان الجانب الأيديولوجى عليه . ولكن ما أكثر ما يكون لهذا الجانب المعرفى الخالص كذلك فاعلية ايديولوجية بشكل مباشر أو غير مباشر .**

فجاليليو لم يتعرض للمساءلة والمحاكمة لمجرد قوله بدوران الأرض حول الشمس ولخروجه على نسق فكرى لعلاقات بنية فلكية مستقرة تتبناها الكنيسة ، وإنما لأنه بهذا النسق الفلكي الجديد الذى يقول به يخلخل نسق البنية الاجتماعية الطبقية السائدة آنذاك ! ولقد عبر برتولد بريشت تعبيرا رائعا عن هذه الحقيقة فى المشهد العاشر من مسرحيته « حياة جاليليه » [١٤] .

ولهذا فان الانتاج والابداع الفكرى والعلمى والتقنى والمنجزات المعرفية عامة ، تتضمن بالضرورة امكانات تغييرية بل تثويرية ، لأنها اضافات الى قوى الانتاج الاجتماعى والبشرى بشكل عام التى تسهم بتطورها وتقدمها فى تحقيق التفجيرات الاجتماعية التقدمية .

ولكن يبقى السؤال : من يسيطر على هذه المنجزات المعرفية ، ولمصلحة من توجه وتوظف ؟ فما أكثر ما تستخدم اليوم المنجزات التكنولوجية العظيمة لتحقيق السيطرة الامبريالية السياسية والاقتصادية والعسكرية والاعلامية والثقافية على العالم . ولعل هذا مايسم الثقافة والمثقفين عامة بالطابع الإشكالى الناجم عن هذا الازدواج بين المعرفة والايديولوجية . وهنا تبرز قضية السلطة وعلاقتها بالمعرفة والثقافة بشكل عام .

فما هى السلطة واعنى بها بالتحديد السلطة السياسية أو الدولة وما علاقتها بالثقافة والمثقفين ؟

جدل السياسى والثقافى :

لسنا فى مجال تحليل تفصيلى لمفهوم الدولة أو السلطة السياسية . وحسبنا أن نعرض لجانبها الذى يتعلق بموضوعنا العام وهو العلاقة بينها وبين الثقافة والمثقفين ، أو بتعبير آخر العلاقة بين ماهو سياسى وما

هو ثقافى فى بنية الدولة أو السلطة عامة .

ان الدولة هى مؤسسة سياسية معبرة عن علاقات الانتاج السائدة فى المجتمع . ولهذا فهى مؤسسة طبقية أى تعبر عن سيادة طبقة بعينها أو سيادة تحالف طبقى بعينه . والدولة ، وان تكن تعبر عن طبقة بعينها أو تحالف طبقى بعينه وعن مصالح هذه الطبقة أو التحالف الطبقى الحاكم ، فانها تسعى الى ممارسة سلطتها باعتبارها التعبير السياسى الرسمى عن المصالح العامة للمجتمع كله بمختلف طبقاته وفئاته . انها التعبير السياسى الرسمى عن المجتمع المدنى عامة . ولهذا فهى تمارس سلطتها بوسيلتين أساسيتين : الأولى هى القمع . فالدولة فى جوهرها سلطة قمعية . ولكنها لاتستطيع بالقمع وحده أن تحتفظ بسيادتها وسلطتها أو تحقق مشروعاتها ، وأن تحصل على مشروعيتها أو على الاتفاق العام حولها الذى هو شرط ضرورى لتحقيق توازن عام فى المجتمع رغم مايحتدم فيه من تناقضات وصراعات . ولهذا تلجأ الى وسيلة ثانية هى الايديولوجيا تحقيقا لهذه المشروعية أو الاتفاق العام أو التوازن الاجتماعى . « وكل دولة لاتملك أدلوجة ــ على حد تعبير عبد الله العروى[١٥] ــ تضمن درجة مناسبة من ولاء واجماع مواطنيها ، لا محالة مهزومة » .

وفى تحليل ابن خلدون لشروط قيام الدولة نجد هذا التشديد كذلك على جانبى القمع والايديولوجيا الذى يعبر عنها ابن خلدون بالعصبية والدعوة . فالدعوة [١٦]الدينية من غير عصبية لاتتم كما يقول ابن خلدون . والحديث الشريف يقول : « مابعث الله نبيا الا فى منعة من قومه » . كما ان العصبية قد تكفى لتأسيس الملك ولكنها لاتكفى وحدها لاستتباب الملك واستدامته وقوته ولهذا لابد لها كما يذهب ابن خلدون من سياسة عقلية أو سياسة دينية[١٧] .

ولعلنا نجد هذا التحديد لجانبى القمع والايديولوجية فى بنية السلطة على مستوى رفيع من التدقيق النظرى فى تفرقة التوسير المشهورة بين سلطة الدولة القمعية وأجهزة الدولة الايديولجية[١٨] .

بالقمع والايديولوجيا اذن تتكامل للدولة قدرتها على استقرار سلطتها وتوفير مشروعيتها وتحقيق مشروعاتها . وبهذا لاتكون الايديولوجية مجرد أداة من أدوات الدولة ، أو السلطة ، بل تكون جزءا أساسيا عضويا من بنيتها نفسها . ففى بنية الدولة أو السلطة تترابط وتتداخل وتتآزر الأجهزة القمعية والأجهزة الأيديولوجية مع مجمل العملية الانتاجية الاجتماعية ليتحقق بهذا الترابط والتداخل والتآزر اعادة انتاج علاقات الانتاج السائدة ، أى تكريس الطبقة أو تحالف الطبقات المالكة الحاكمة . وعندما نذكر الأجهزة الأيديولجية فلسنا نقصرها على تلك الأجهزة التى حددها التوسير وهى [١٩] الدينية والمدرسية والعائلية والتشريعية والسياسية والنقابية والاعلامية والثقافية بالمعنى التقليدى للثقافة من أدب وفن ورياضة وغير ذلك . وانما نمتد بمفهوم الايديولوجيا بحسب المفهوم الذى حددناه من قبل للمثقفين ليشمل مختلف مجالات الانتاج والابداع المعرفى والتقنى والعملى والوجدانى على السواء . وهكذا تتخلل الايديولوجيا مختلف مجالات التخطيط والعمل والادارة والتوجيه والاعداد والتنفيذ فى بنية الدولة كمؤسسة تهيمن على مشروع كبير هو المجتمع ، ويتم انتاج هذه الايديولوجيا وتبنيها واستيعابها وتوظيفها توظيفا عمليا عن طريق العاملين فى مختلف هذه المجالات على اختلاف مستوياتهم المعرفية والوظيفية .

وبرغم الدور الكبير الفاعل الذى تلعبه المعرفة ــ الايديولوجيا ويلعبه المثقفون عامة الحاملون لهذه المعرفة ــ الايديولوجيا فى ادارة الدولة وتوجيه المجتمع كله وتوحيده تحت سيطرتها ، وبالتالى المساهمة فى

اعادة انتاجها ، الا ان المثقفين من حيث انهم مثقفون ليسوا هم القوة المسيطرة المهيمنة فى بنية الدولة كما يزعم بعض الباحثين[٢٠] . ان أساس السيطرة والهيمنة فى بنية الدولة هى القوى المالكة لوسائل الانتاج . ان الذى يملك هو وحده الذى يحكم ويتحكم فى التحليل الأخير[٢١] . وهذا ما يقيم بين ماهو سياسى وما هو ثقافى داخل بنية الدولة وفى المجتمع عامة إشكالية حادة . أقول إشكالية ولا أقول ثنائية . فهناك فارق دقيق ومهم بين الأمرين .

ان الدولة تدرك أنه لا سلطة سياسية لها ، ولا مشروعية ولا أخلاقية ولا اخضاع للمجتمع المدنى ولا تكريس لسيطرتها وامتلاكها لوسائل الانتاج بغير امتلاكها للسلطة الثقافية ، أى للمعرفة ـــ الايديولوجيا « ولهذا تسعى دائما الى انشاء المعابد والكنائس والمساجد [٢٢]ودور البحث العلمى والتعليم[٢٣]ووسائل الاعلام الجماهيرى والأجهزة الثقافية المختلفة ، وتحرص دائما على تنشئة قوى المعرفة المعنوية والفنية والتقنية والادارية وتجنيدها واستيعابها وتوجيهها لتكريس سلطتها واعادة انتاج علاقات الأنتاج القائمة السائدة .

الا أنه برغم هذا كله فان السلطة السياسية لها الأولوية[٢٤]والهيمنه على جميع تجليات المعرفة ـــ الايديولوجيا ، وذلك قيام هذه السلطة السياسية أساسا على قاعدة محددة هى الملكية لوسائل الانتاج فى المجتمع . ولهذا فجوهر التناقض والثنائية ليس بين السياسى كسياسى والثقافى كثقافى ، وانما بين المالكين وغير المالكين وان اتخذ هذا مظهر التناقض والثنائية بين السياسى والثقافى .

والمثقفون بينهم من هم من المالكين وبينهم من هم من غير المالكين . ولهذا فالتناقض الأساسى والثنائية الحادة لاتقوم بين السلطة من حيث أنها سلطة سياسية مهيمنة ، والمثقفين من حيث أنهم مثقفون ، وانما يقوم التناقض وتقوم الثنائية أساسا بين ثقافتين وأيديولوجيتين أى بين موقفين وموقعين طبقيين . ومن ثم فليس ثمة ثنائية بين المثقفين والسلطة ، وان قامت بينهما كما سبق أن أشرت علاقة اشكالية ، يمكن تحديدها فى النقاط الآتية :

■ **أولا** : ان العديد من المثقفين داخل السلطة ـــ المجتمع عامة ـــ يدركون أنهم جزء من هذه السلطة ـــ المجتمع ، وأنهم يسهمون بانتاجهم وعملهم بمختلف أشكاله ومستوياته فى تكريس واعادة انتاج هذه السلطة ـــ المجتمع . الا أن الأغلبية منهم تعى كذلك بدرجات متفاوتة من الوعى ـــ الذاتى أو الموضوعى ، المنظم أو التلقائى ـــ بأنهم موضع استغلال واستبداد من جانب هذه السلطة ـــ المجتمع التى يكرسونها ، وأنهم فى مستويات دنيا من السلم الاجتماعى رغم مايقدمونه من انتاج .

■ **ثانيا** : ان العديد من المثقفين يعانون فى كثير من الأحيان وبدرجات متفاوتة كذلك التناقض بين معارفهم وممارساتهم العلمية والتقنية والادارية ، وبين التوظيف الايديولوجى لهذه المعارف والممارسات ، هذا التوظيف الذى يرفضونه أخلاقيا أو فكريا بدرجات متفاوتة كذلك . (وما أكثر الأمثلة على ذلك ، لعل أبرزها علماء الطبيعة الذين يشاركون فى صناعة القنبلة الذرية أو النووية ، ويرفضون ما ترتبط بها من سياسات عدوانية وتدميرية ، أو أطباء السجون الذين يطلب منهم المشاركة فى عمليات تعذيب سجناء الرأى ، أو المدرسون وخاصة فى مدارس ماقبل الجامعة ، بل والجامعيون أحيانا ، الذين تفرض عليهم برامج تعليمية تتعارض مع ما يعرفونه من حقائق اجتماعية وتاريخية أو العسكريون والديبلوماسيون الذين يفرض عليهم خوض معارك أو الرضوخ لمعاهدات صلح لايوافقون

عليها ... الخ .

■ **ثالثا** : فى الوقت الذى تسعى فيه السلطة السياسية الى تنمية المعرفة النظرية والعلمية والتقنية عامة لتدعيم مكانتها وتحقيق مشروعاتها ، فانها تدرك فى بعض الأحيان أن تنمية هذه المعرفة من ناحية أخرى فى هذا الفرع من المعرفة أو ذاك ليس له أهمية فى تنمية مصالحها الطبقية الخاصة ، وقد تعى كذلك أن تنمية هذه المعرفة سوف تضاعف من قوى الانتاج بما لا يتفق مع علاقات الانتاج القائمة . ولهذا تسعى السلطة فى هذه الحالة الى اهدار جوانب معينة من الخبرات العلمية والمعرفية وتهميش حامليها من المثقفين وتحويلهم الى موظفين بيروقراطيين . وقد تبدو امتدادا لهذه السياسة ظاهرة تنمية وتشجيع الاتجاهات اللاعقلانية فى البلاد النامية فى الوقت الذى تحتاج فيه هذه البلاد الى المزيد من العقلانية والى ترسيخها فى تنظيم مختلف مؤسساتها الوليدة . بل قد يبدو التقاعس فى كثير من هذه البلاد عن حل قضية الأمية حلا جذريا وتسطيح الثقافة العامة وتحويل المثقفين عامة الى موظفين مكتبيين بيروقراطيين وتشجيع مظاهر الابتذال والنظرة البرجماتية النفعية الفردية أن تكون امتدادا كذلك لهذه السياسة التهميشية للثقافة والمثقفين .

■ **رابعا** : داخل بنية الدولة الواحدة هناك اختلافات عديدة فى المنهج وأسلوب العمل وطبيعة الرؤية بين أصحاب النظرة الآنية الجزئية المتطلعة الى المكاسب السريعة ، وبين أصحاب النظرة الشاملة والكلية ، بين أصحاب المنافع المباشرة ، وأصحاب الأهداف البعيدة المدروسة ، بين السياسيين العمليين الذين يتعاملون بالمناورة وبين الخبراء والعلماء المدققين ، بين أصحاب الثقافة العامة وأصحاب الثقافة المتخصصة ، بين أصحاب النزعة الفردية الاستعلائية الاستبدادية وأصحاب النزعة الليبرالية الى غير ذلك .

■ **خامسا** : برغم الايديولوجيا الواحدة المعبرة عن مصالح الطبقة أو الطبقات الحاكمة ، فانه داخل بنية الدولة ، العديد من التعريفات الايديولوجية المختلفة النابعة من تعدد الفئات الاجتماعية داخل التحالف الطبقى الحاكم ، والنابعة كذلك من اختلاف الوظائف والخبرات والممارسات والمستويات الثقافية أو الاجتماعية فى السلم السلطوى ، واحيانا كذلك نتيجة للاختلاف النسبى فى المواقف من بعض القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، ونتيجة للاختلاف فى مصدر الثقافات ، كأن يكون مصدرا غربيا خالصا أو مصدرا محليا وطنيا أو مصدرا تراثيا تقليديا .

■ **سادسا** : برغم المظهر الليبرالى فى الممارسات السياسية والاجتماعية فى بعض البلاد النامية عامة والعربية خاصة فان الطابع الجوهرى الغالب هو انعدام الديمقراطية واهدار الحقوق الأساسية للانسان وسيادة القوانين الاستثنائية الباطشة وانعدام الحوار الاجتماعى وعدم احترام التعددية الفكرية والسياسية بالمعنى الحقيقى لها ، والتفرد فى اصدار القرارات من أعلى السلم السلطوى دون مشاركة شعبية ديمقراطية مما يفضى الى تجميد النشاط الفكرى وعزلة وسلبية المثقفين المتخصصين بوجه خاص . ولا تعبر هذه الصورة عن الوضع الاجتماعى فحسب ، وانما تعبر كذلك عن آليات العمل وطبيعة العلاقات داخل ابنية السلطة نفسها ، وعن العلاقة بين هذه البنية والمجتمع عامة .

هذه فى تقديرى بعض الظواهر المعبرة عما نسميه بإشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة ، بين الثقافى والسياسى . على أن هذه الظواهر ليست تعبيرا عن تناقض حاد أو ثنائية استبعادية بين المثقفين والسلطة . ذلك أنها إشكاليات قائمة داخل كتلة تاريخية — اجتماعية واحدة على حد تعبير جرامشى ،

تكشف عن مدى مايحتدم داخل هذه الكتلة الواحدة من اختلافات وصراعات وثغرات . ولا شك فى أهمية هذه الاشكالية وجدية هذه الظواهر المعبرة عنها ، الأمر الذى يحتم العناية بها والاستفادة منها فى تنمية وتطوير وانضاج الصراع الاجتماعى عامة . الا أنها لاتعبر — كما أشرنا — عن ثنائية استبعادية بين المثقفين والسلطة . وعندما يركز بعض الكتاب والباحثين على هذه الظواهر ويقتصرون عليها ويتخذونها أساسا للقول — بالثنائية بين المثقفين والسلطة ، فانهم بهذا يسهمون فى اخفاء حقيقة المثقفين وحقيقة السلطة وحقيقة الصراع الاجتماعى عامة . ولهذا تأتى مقترحاتهم بشأن هذه الثنائية المزعومة بين المثقفين والسلطة دعوة الى ملء الفجوة أو تجسير العلاقة بينهما ، أى الدعوة التوفيقية بين المثقفين والسلطة .

والواقع ان التناقض الحاد والثنائية الاستبعادية لاتقوم — كما سبق أن أشرنا — بين المثقفين كمثقفين ، والسلطة كسلطة ، وانما تقوم أساسا بين الحاكمين المالكين والمحكومين غير المالكين . ومن المثقفين من هم فى زمرة الحاكمين المالكين ومنهم من هم فى زمرة المحكومين غير المالكين سواء كان ذلك انتسابا طبقيا فعليا أو انتماء ايديولوجيا . أو بتعبير آخر ان الثنائية تقوم أساسا بين سلطة ومثقفيها ، سلطة قائمة بالفعل وسلطة ومثقفيها ، سلطة ماتزال بالقوة أى امكانية مناضلة . وهكذا نعود مرة اخرى الى القضية الجوهرية فى هذا الموضوع وهى قضية الصراع الطبقى فى مجال الثقافة (المعرفة — الايديولوجيا) .

والحق أن هذا الصراع لا يتمثل فى جيشين يواجه كل منهما الآخر عند حد فاصل بينهما . قد يكون من الجائز أن نقرر هذا نظريا على نحو تجريدى خالص . أما فى الواقع الملموس الحى فما أشد التداخل عمليا وفكريا عبر هذا الخط الفاصل . وفى ضوء تعريفنا السابق للمثقفين نستطيع القول بأن الغالبية العظمى من المثقفين داخل بنية الكتلة التاريخية — الاجتماعية المرتبطة بالسلطة ، سواء كانوا عاملين داخل أجهزة الدولة نفسها ، أو كانوا خارجها [٢٥] . ولا يوجد من المثقفين خارج السلطة أو خارج كتلتها التاريخية اللهم الا هؤلاء الذين يتناقضون تناقضا فكريا معها ويناضلون نضالا سياسيا من أجل تغييرها تغييرا جذريا ، سواء كانوا عاملين داخل أجهزة الدولة نفسها أو كانوا خارجها فالوجود داخل السلطة أو خارجها يتحدد بالموقف الفكرى والسياسى أى يتحدد بحالة الوعى وليس بحالة الوجود .

وعلى هذا ، فان الصراع بين الجيشين الطبقيين ايديولوجيا لايدور فى شكل مواجهة مباشرة ، وانما فى قلب الجيشين كذلك . ففى قلب جهاز الدولة المعبر عن الطبقة أو الطبقات الحاكمة المالكة ، تدور ما تشبه الحرب الأهلية الصامتة بين فئات اجتماعية مختلفة وتيارات فكرية مختلفة بعضها فروع من تيار رئيسى سائد وبعضها الآخر فروع من تيار مناقض لايديولوجية القلعة الحاكمة ولكنه منعكس داخلها ومؤثر فيها من خارجها .

وفى هذه الحرب الأهلية الايديولوجية داخل بنية الدولة ، هناك امكانيات لقيام تحالفات موضوعية متنوعة بين القوى الذى تعبر عن الظواهر الاشكالية داخل البنية نفسها ، وبين القوى المتناقضة تناقضا جذريا مع هذه البنية والتى هى امتداد داخل هذه البنية نفسها لقوى جديدة خارجها تناضل من أجل اقامة سلطة جديدة .

على أن هذه الحروب الايديولوجية الدائرة داخل قلعة الدولة ، لن تستطيع — كما يزعم بعض

الباحثين ـــ تغيير وتدمير سلطة الايديولوجية الرسمية من داخلها . فمهما استقل بعض أساتذة الجامعات أو طلبة الدراسات العليا مثلا بايديولوجيا خاصة بهم مناقضة جذريا مع ايديولوجية الطبقة أو السلطة السائدة ، وراحوا يروجون لها داخل الجامعات وخارجها ، فلن يستطيعوا بهذا وحده ـــ مع أهميته وفاعليته ـــ هزيمة الايديولوجية المهيمنة .

ولعل مصير حركات الدارسين للعلوم الاجتماعية والطلبة عامة فى سنوات ١٩٦٤ و ١٩٦٨ فى أمريكا وأوروبا أن تكون درسا بليغا فى هذا الشأن . وكذلك الأمر بالنسبة لنمو دور التكنوقراط والخبراء الفنيين والمديرين عامة داخل الأجهزة المختلفة للدولة . فمهماتصاعدت لأهمية البالغة لدورهم داخل هذه الأجهزة ، ومهما تعارضت خبراتهم المعرفية ومواقفهم الايديولوجية بشكل أو بآخر ، بمستوى أو بآخر من الممارسات السلطوية السائدة ، سواء فى المجال السياسى أو الاقتصادى أو الاجتماعى أو الايديولوجى عامة ، فلن يتمكنوا كذلك وحدهم من تحقيق تغيير ايديولوجى جذرى فى بنية الدولة ولهذا فالقول بثورة المديرين أو بسلطة التقنيين ينطوى على رؤية محدودة شكلية لآليات التغيير الاجتماعى ،وكذلك الأمر بالنسبة لمختلف القوى الثقافية المتخصصة من مفكرين وعلماء ومبدعين الى غير ذلك . انهم قوى تنويرية بغير شك ، ولكنهم وحدهم لن يستطيعوا أن يكونوا قوى تغييرية . وأقصى مايمكن أن تحققه هذه القوى المعارضة داخل بنية الدولة ـــ المجتمع ، هو احداث بعض التغييرات والتجديدات الاصلاحية .

ولكن لاسبيل الى تغيير جذرى حقيقى داخل البنية الايديولوجية السائدة للسلطة الا بمساندة وتوجيه السلطة الايديولوجية الصاعدة المناقضة لهذه السلطة السائدة ، أى هذه الكتلة التاريخية الجديدة وقواها السياسية الفاعلة التى تنمو فى مواجهة السلطة السائدة وفى استقلال وتمايز بنيوى ايديولوجى عنها وان تواجدت داخلها فضلا عن الارتباط خارجها بحركة جماهيرية منظمة وواعية نشطة . على آن قوى هذه السلطة الايديولوجية المناقضة للأيديولوجية السلطوية السائدة أو هذه الكتلة التارخية الاجتماعية الصاعدة نفسها ، معرضة كذلك لاختراقات وتأثيرات ايديولوجية معاكسة تهدف الى خلخلة وحدتها واضعاف تحالفاتها وتزييف وتشويه مفاهيمها وعرقلة حركتها وفاعليتها ومحاولة استيعابها وأسرها ايديولوجيا فى قلعة السلطة القائمة المهيمنة .

هذه هى الخريطة المتداخلة المتعددة المستويات لبعض مظاهر الصراع الطبقى فى مجال الثقافة (المعرفة ـــ الايديولوجيا) ، الذى يدور أساسا على قاعدة الملكية ، وليس على مجرد التعارض والثنائية بين المثقفين والسلطة .

ومن هنا كذلك يبرز معنى الثورة الثقافية كعملية ضرورية حاسمة فى كل ثورة اجتماعية حقيقية . انها التغيير الجذرى للأبنية الثقافية المتخلفة السائدة فى السلطة والمجتمع ، من مفاهيم ومعارف ومناهج وقيم وأذواق وأشكال سلوك وعادات . وبغير هذا التغيير فلا حياة ولا مستقبل لأى ثورة اجتماعية حقيقية فى أى مجال من مجالاتها وممارساتها السياسية أو الاقتصادية او الاجتماعية .

تجسير أم تكسير أم تغيير :

الا أن الثورة الثقافية مهمة اجتماعية شاملة مرتبطة بالسلطة الثورية . انها التجذير الحقيقى للسلطة الثورية الجديدة ، ولكنها لاتتحقق بدونها . فلا ثورة ثقافية بدون سلطة ثورية . ولهذا ما أكثر ماميزتُ فى دراسات سابقة بين الثورة الثقافية والثقافة الثورية .

فاذا كانت الثورة الثقافية لاتتحقق بدون سلطة ثورية ، فان الثقافة الثورية هى التمهيد الضرورى لتحقيق السلطة الثورية ، وبالتالى للثورة الثقافية .

وفى مثل ملابساتنا وأوضاعنا العربية الراهنة ، فانه من المثالية بل من الغفلة أن نسعى لتحقيق ثورة ثقافية وأقصى مانتطلع اليه هذه الأيام هو تنشيط وتنمية الثقافة الثورية والتقدمية بل العقلانية والعلمية عامة . فكلمة الثورة قد أخذت تغيب عن حياتنا لا فى علاقتها بالثقافة فحسب ، وأخذت تحتل مكانها كلمات ومفاهيم أخرى مغايرة ومعاكسة مثل التصالح والتطبيع والعلاقات الخاصة مع اسرائيل وامريكا ، ومثل المفاهيم الاستسلامية والامتثالية والنفعية واللاعقلانية والانفتاح والتوفيقية والمثالية والهروبية والاستهلاكية الى غير ذلك .

وقد لايكون المجال متسعا لتحليل بعض المفاهيم والمواقف الايديولوجية السائدة فى حياتنا الثقافية الراهنة . وحسبنا أن نعرض لموقفين فحسب من هذه المواقف لارتباطهما ارتباطا مباشرا بموضوعنا .

فهناك أولا الدعوى التى أخذت ترتفع هذه السنوات الأخيرة ، والتى أشرنا اليها اشارة عابرة من قبل ، هذه الدعوة التى يحمل لواءها سعد الدين ابراهيم والتى تدعو بل تعمل كذلك على تجسير الفجوة بين المثقف والأمير ، أو بين المفكرين العرب وصانعي القرارات[٢٦] . وتستند هذه الدعوى فى الحقيقة الى بعض المقولات التى نكتفى بمناقشة اثنين منها هما أبرزها . تذهب المقولة الأولى الى ان السياق العربى الراهن تتركز سلطة القرار فيه (فى المسائل الكبرى) فى يد شخص واحد هو الملك أو الرئيس أو الحاكم . وهذا صحيح بغير شك فى أغلب النظم العربية ولكن من حيث المظهر . الا ان القرار فى الحقيقة وان صدر عن فرد بل وان استند كذلك الى نخبة من الخبراء المتخصصين ، فهو من الناحية الموضوعية ليس تعبيرا عن ارادة ومصلحة هذا الفرد وحده ، أو عن حكمة وثقافة هؤلاء الخبراء المتخصصين فحسب ، بل هو تعبير عن ارادات ومصالح اجتماعية طبقية أكبر تتركز فى هذا الفرد أو هؤلاء الخبراء ويضعها هذا الفرد وهؤلاء الخبراء فى اعتبارهم عند اتخاذ القرار . هذا بالطبع لاينفى امكانية قصور التقدير أو التعسف أو الخطأ الذاتى أو الموضوعى فى اصدار هذا القرار أو ذاك ، أو تعارضه مع هذه الفئة الاجتماعية أو تلك من الفئات المالكة الحاكمة . اننى أتحدث عن القانون الاجتماعى العام الذى يستبطن اصدار القرار فى المسائل الكبرى . فالتصالح مع اسرائيل مثلا لم يكن مجرد قرار بادر باتخاذه فرد هو أنور السادات ، أو نتيجة استشارته لنخبة من الخبراء والمتخصصين تعبيرا لمصلحته الشخصية فحسب ، وانما كان تعبيرا عن تغيير فى البنية السياسية والاقتصادية والايديولوجية فى السلطة — والمجتمع . ولهذا فمن التبسيطية ان يتقلص اصدار القرار فى المسائل الكبرى فى فرد أو نخبة[٢٧] .

أما المقولة الثانية ، فهى تقليصه كذلك للمثقفين فى المفكرين وحدهم وتقليصه للسلطة فى الحاكم ، ثم تمييزه بين المفكر والأمير (أو الحاكم) تمييزا يقتصر على منهج معالجة الأمور ، ضاربا عرض الحائط بأى اختلاف مصلحى طبقى أو أيديولجى بينهما ، فالحاكم فى رأيه يتعامل مع النسبى والجزئى والملموس والممكن ، على حين أن المفكر يتعامل مع العام والكلى وما ينبغى أن يكون .

وهكذا نتبين التبسيطية والتسطيحية فى تقديم كل من الأمير والمفكر مما يساعد على تقديم حل مباشر لأزمة الثنائية بينهما وهذا الحل هو تجسير مابينهما من فجوة وتحقيق التلاقى الوظيفى بينهما ، الذى يرشّد سلوك الحاكم بحكمة المفكر .

ويطرح سعد الدين ابراهيم لهذا ثلاثة جسور : الأول جسر ذهبي . والثانى جسر فضى والثالث جسر خشبى . وهذا الجسر الخشبى هو الحد الأدنى الممكن فى الملابسات العربية الحالية الذى يتيح ازالة الصراع أو الثنائية القائمة بين المفكر والحاكم . ولنكتفى بقراءة دور المفكر باقامة هذا الجسر الخشبى . يتمثل هذا الدور فى الآتى :

(١) بلورة السياسات دون تحديد الأهداف الذى يظل من حق الحاكم وحده .

(٢) ترشيد القرارات التنفيذية من حيث التوقيت والاخراج والاتساق مع قرارات أخرى سابقة أو محتملة وتحسب التداعيات المحتملة .

(٣) إضفاء نوع من الشرعية على السياسات والقرارات التى يستقر عليها الحاكم لتسهيل قبولها جماهيريا وذلك بتفسيرها وتبريرها للرأى العام على أساس أنها صنعت بأفضل الوسائل العلمية الموضوعية .

وهكذا نلاحظ التبريرية لمشيئة الحاكم باستخدام المعرفة العلمية نفسها . وتأكيدا لهذا الموقف التبريرى (أو الترشيدى لو أردنا أن نتجنب الحكم الأيديولوجى) يتساءل د . سعد الدين ابراهيم — ماذا يفعل المفكر اذا اختلف مع مايطلبه منه الحاكم . ويرد الدكتور سعد الدين ابراهيم : « فليعتذر عن ذلك بأدب ودون شوشرة اعلامية » .

وهكذا لايكتفى فحسب بموقف التبرير وانما يدعو كذلك الى تجنب موقف النقد والاختلاف الصريح . انه جسر سرى خاص داخل سلاملك أو حراملك قصر المفكر والأمير .

على أن بعض الباحثين ترميما لهذا الجسر بين المثقفين والسلطة — يدعون الى استكماله بجسر آخر بين المثقفين والجماهير ، كأنما هم غافلون عن أن هذا الجسر المطلوب إقامته بين المثقفين والسلطة انما هو نفسه الجسر الذى ستسير فوقه السلطة للسيطرة على الجماهير .

ويعترض بعض الباحثين العرب على هذا التجسير ويرون ، أن الأمر ليس فى حاجة الى دعوة الى هذا التجسير ، فالجسور القائمة بالفعل بين المثقفين والسلطة ، وهى ليست جسورا ذهبية أو فضية أو خشبية ، بل هي جسور بلورية ، أى أنها جسور لاترى . « ولهذا فالمطلوب ليس المزيد من الجسور وانما التقليل منها »[٢٨] . التقليل منها أو كسرها ؟! نعم ، هناك من المثقفين من يقفون موقفا على النقيض تماما من موقف التجسير ، اذ نراهم يطالبون تكسير العلاقة بين المثقفين والسلطة لاتجسيرها . واذا كانت الدعوة الى التجسير هى دعوى توفيقية تبريرية ، فان الدعوة الى التكسير برغم ماتتضمنه من روح نقدية غاضبة ، فهى دعوة مثالية . نجد هذه الدعوة فى كلمة لأمين عز الدين[٢٩] يشكو فيها من أن الخبراء العرب يقدمون العديد من الحلول الرشيدة لمختلف المشاكل الاقتصادية والاجتماعية المتراكمة « والتى لاتكاد تمس من قريب أو بعيد اسس المجتمع الراهن أو تهدد كيانه » ورغم هذا فان هذه الجهود تواجه دائما بالرفض الرسمى وهو ليس رفضا صريحا بل هو « رفض غامض خبيث » . وينتقد أمين عز الدين المواقف الانسحابية أو التوفيقية لبعض الخبراء ازاء هذا الرفض الرسمى ويرى ان الموقف الصحيح هو أن

يعلن الخبراء العرب رفض المشاركة فى أى مؤتمر مالم تعلن الحكومات التزامها بتنفيذ الحلول ، وادانة موقف الحكومات ، وخلق تيار للخبرة العربية المتحررة داخل كل قطر عربى وعلى المستوى القومى يتجه بالحلول الى الجماهير . ومع أهمية الدعوى الأخيرة هذه ، التى تحتاج بغير شك الى أن تتشكل فى مؤسسات مستقلة ، فان الدعوة بشكل عام لاتمس جوهر البنية السلطوية القائمة .

وفى امتداد لهذه الدعوة وان يكن على مستوى أكثر موضوعية وأشد عمقا وحسما من الناحية الايديولوجية نموذج المثقف الجديد الذى يعلن عبد اللطيف اللعبى عن وجوده بشكل مازال جنينيا ، ويكاد يجد فيه المستقبل ــ الأمل . وهو « مثقف قطع علاقته مع جميع السلط .. ويقوم بالاضطلاع الأمين بعمله كمثقف ... عمله لا مرئى وصامت بالضرورة ولكن هذا العمل يبقى رغم هذا محاولة جريئة لمقاربة الحاضر والماضى ورهانا على المستقبل ... وهكذا ربما لأول مرة يستطيع الابداع الفنى والنظرية أن ينطلق من اشكالية الخاصة وأن يعيد الارتباط بالواقع العارى والعميق دون أن يعبر صراط السلطة وكواليسها »(٣٠) وبرغم هذه القطيعة الكاملة بين المثقف والسلطة ، يحرص عبد اللطيف اللعبى على عدم الخلط بين هذه القطيعة وبين علاقة المثقف بالسياسة . « اننا نرفض الفصل المتعسف بين السياسى والثقافى . ولكننا حريصون على بيان خطورة عدم التمييز بينهما . المهم قدرة المثقف على الاحتفاظ بالتوازن الصحيح والاحتفاظ بمهمته التى تكمن فى تعريفه الواقع ونقد الأفكار والممارسات التى تحتجز حرية الكلام والذهاب والاياب بين الممارسة والنظرية »(٣١) .

ولا شك أن هذا النموذج للمثقف الذى يقدمه عبد اللطيف اللعبى يكاد يقتصر على المثقف المفكر والمبدع ، وعلى دوره الابداعى النقدى . وبرغم الأهمية البالغة لهذا الدور ، فانه يكاد يغلب عليه الطابع الفردى مما يكاد يجعله مستهدفا للاتهام بالانعزالية والنخبوية كما يؤكد هذا عبد اللطيف اللعبى نفسه .

ولا تبدو العلاقة بين المثقف والسياسة التى يحرص عليها عبد اللطيف اللعبى الا فى اطار الدور الابداعى النقدى وحده ، مما يؤكد هذا الطابع الفردى الانعزالى حتى فى مجال الممارسة .

ولا شك أن من الضرورى التمييز بين السياسى والثقافى نتيجة لغلبة الطابع الايديولوجى والعملى على السياسى ، وغلبة الطابع المعرفى النظرى على الثقافى . ولكن هل يصل هذا التمييز الى حد الفصل بينهما فى مجال الممارسة حماية للطبيعة الخاصة للثقافى ؟ وهل يمكن أن يتحقق هذا ، أو تتحقق هذه القطيعة بين المثقف والسلطة فى اطار المفهوم الواسع للمثقف الذى سبق أن عرضنا له ؟ وهل بالتجسير أو التكسير أو القطيعة يمكن أن نصحح العلاقة بين الثقافى والسياسى ، بين المثقفين والسلطة ، وأن يلعب المثقفون بهذا دورا ايجابيا فعالا فى تغيير الأوضاع المتردية الراهنة التى تعانيها بلادنا العربية ؟!

الحق أنه لاثنائية بين المثقفين والسلطة ، بحيث تقوم الدعوة الى جبر الفجوة بينهما أو الى توسيعها وتعميقها . ان أغلبية المثقفين العرب أصبحوا اليوم موضوعيا بوعى أو بغير وبعى ــ شعراء بلاط(٣٢) ووعاظ سلاطين وأدوات تبرير وتمرير وترشيد لسياسات وأوضاع النظم العربية القائمة ، واضفاء مشروعية زائفة عليها ، سواء كانوا داخل بنية السلطة أو خارجها . وفى ظل هذه الأوضاع المتردية ، والأزمة المتحكمة لهذه النظم التى أخذت تفقد مصداقيتها وتتزايد تبعيتها للتقسيم الدولى للعمل ، كما يزداد تواطؤها السياسى والعسكرى والثقافى فضلا عن الاقتصادى مع المشروع والاستراتيجية الاسرائيلية الأمريكية ، أصبحت هذه النظم تحتاج أكثر فأكثر الى اخضاع الجانب الثقافى المعرفى للجانب السياسى

الأيديولوجى ، وتسطيح المثقفين داخل السلطة وخارجها وتحويل الفنيين منهم الى أدوات بيروقراطية أو مجرد تقنيين مفرغين من الرؤية الاجتماعية الشاملة ، والوعى السياسى الموضوعى ، معزولين عن الفعل السياسى التغييرى التجديدى ، فضلا عن محاولة خنق العقلانية وروح النقد ، والطاقات العلمية والابداعية عامة .

وتلعب عوائد النفط دورا كبيرا فى تجنيد المثقفين واستيعابهم واستنفاد طاقاتهم تكريسا لهذه الأنظمة واخفاء وتغييبا لحقائق هذه الأوضاع . والمؤسف أن هذا لاتقوم به الأنظمة العربية فحسب بل تمارسه كذلك بنشاط كبير فى ظل هذه الأنظمة مختلف القوى الامبريالية العالمية وخاصة الأمريكية باسم مكاتب الخبرة ومراكز الأبحاث والمعونات والبعثات العلمية .

والقلة من المثقفين العرب هم القابضون على الجمر ، تمسكا بوعيهم ومعارفهم العلمية ومبادئهم الوطنية والقومية والثورية ، والمنخرطون بمستويات متفاوتة وفى مواقع مختلفة فى النضال بالفكر والابداع والعمل العلمى من أجل تغيير هذه الأوضاع المتردية . على أنه ليس بالنضال الثقافى وحده ، او نشر الثقافة الثورية وحدها — على الأهمية البالغة لذلك — يتحقق التغيير المنشود . وليس المثقفون وحدهم كمثقفين هم القوة[٣٣] الاجتماعية القادرة على تحقيق هذا التغيير، بل لا حماية ولا تطوير للثقافة كثقافة ، بالعمل الثقافى وحده .

واذا كان الثقافى يعانى من وطأة واستبداد السياسى المهيمن الراهن . فلا خلاص للثقافى ولا تحرير له الا ببديل سياسى يحمل رؤية ثورية للسلطة والمجتمع . ولهذا فلا سبيل للمثقفين كى يقوموا بدور ايجابى فعال فى التغيير المنشود ، بغير الانخراط فى النضال السياسى ، بغير « الانغراس فى رحم المجتمع المدنى وتجسيد المثقف الجماعى » على حد تعبير محمد برادة ، أى بغير الارتباط بقضايا الجماهير وحركتها والالتزام بالعمل التنظيمى السياسى . إن التنظيم السياسى هو المثقف الجماعى بحق كما يذهب الى ذلك جرامشى . ان المشاركة فى العمل السياسى[٣٥] الثورى المنظم هو أرقى مشاركة للمثقف فى تحقيق التغيير الاجتماعى المنشود . ان انخراط المثقف فى العمل السياسى المباشر قد يسقطه أحيانا فى الايديولوجية العملية ، فى الشعارية والتسييس المسطح والتكتيكات الآنية . وهى إشكالية واردة دائما ولا حل لها الا بالوعى بها والنضال للسيطرة عليها والتخلص منها .

ان السياسة الجادة تحتاج للثقافة الجادة والثقافة الجادة لاحياة ولا تطوير لها بغير سياسة جادة كذلك .

على أن الانخراط فى العمل السياسى الحزبى ليس شرطا لمشاركة المثقفين مشاركة فعالة فى التغيير المنشود ، بل هناك مستويات مختلفة للمشاركة ، مثل تغذية روح النقد وممارسته بشجاعة ، واشاعة العقلانية فى المجتمع ، وتنمية الانتاج المعرفى العلمى ، والابداعى والتصدى بحسم للأفكار الرجعية واللاعقلانية وانشاء المؤسسات الفئوية والثقافية المختلفة المستقلة عن نفوذ وهيمنة السلطات والهيئات الأجنبية والنضال من أجل ارساء قواعد الديمقراطية وحماية حقوق الانسان الأساسية ، والحرص على المشروعية والعقلانية فى ممارسة السلطة لوظائفها ومهامها ، فضلا عن الارتباط بحركة الجماهير والتعرف على همومها وخبراتها . ان مشاركة المثقفين فى النضال لتحقيق هذه الأهداف والواجبات المختلفة هى

اسهام جليل بغير شك فى تنمية النضال وصولا الى الأهداف الثورية المنشودة . الا أن العمل السياسى المنظم سيظل دائما هو النضال الأساسى لتوحيد هذه الجهود المختلفة ، والقوة الدافعة الموجهة لها فى الطريق الصحيح .

ان الأسئلة العملية الكبيرة التى يحتدم بها الواقع لايمكن حلها حلا كاملا فى مجال الوعى(٣٦) وحده ، أو حلا جزئيا متناثرا هنا وهناك ، بل لا بد من حل عملى شامل لها فى مجال الحياة الواقعية نفسها . هذا هو معنى العمل السياسى كضرورة حاسمة للتغيير والتجديد الثقافى المعرفى الاجتماعى عامة .

الهوامش :

١ ــ **عنوان مقال للدكتور سيد ياسين** انظر قضايا عربية . فبراير ١٩٨٠ .

٢ ــ **محمود أمين العالم** : المثقفون والسلطة . مجلة المصور (١٠ مارس ١٩٦٧) كتاب « معارك فكرية » . دار الهلال . الطبعة الثانية ــ ١٩٧٠ صفحة ٢٩٥ ــ ٣٠٤ .

٣ ــ **محمد حسنين هيكل** : أزمة المثقفين . ١٩٦١ ــ القاهرة ص ١٤ ــ ١٥ .

٤ ــ المرجع والموضع نفسه .

٥ ــ تقرير المنظمة العربية لحقوق الانسان عن حالة الانسان فى الوطن العربى ــ القاهرة ١٩٨٧ ــ ص ١٨ .

٦ ــ **حمزة مصطفى** : المثقفون والسلطة : مجلة المنار . مايو ١٩٨٧ . باريس . وان عاد بعد ذلك فى مقاله الى ابراز التداخل بين الدلالتين .

٧ ــ **A.Gramsci:** Gramsci dans le Texte; Edition Sociale; p. 602, (1975)

٨ ــ المرجع السابق . P.599

٩ ــ **أحمد صادق سعد** : ندوة الانتلجنسيا العربية . القاهرة : ٢٨ ــ ٣١ مارس ١٩٨٧ (بحث : اشكالية التوصيف الاجتماعى للمثقف المصرى) . ولعل هذا المفهوم حول المثقف المصرى عبر الطبقى يلتقى مع مفهوم عبد الله العروى عن المثقفين فى كتابه « ثقافتنا على ضوء التاريخ ــ الدار البيضاء ــ ١٩٨٤ « . نقرأ هذه الفقرة « ان المثقفين العرب يكونون جماعة مستقلة نسبيا عن المجتمع وموحدة لأنها تحمل ثقافة مشتركة مجردة من عوامل التمييز المحلية والزمنية . ويرى بوضوح هذا فى المؤتمرات العربية الراهنة حيث تلغى المميزات فتنفصل بالضرورة المشكلات الثقافية عن جذورها الاجتماعية » صفحة ١٧٤ .

١٠ ــ التغير الاجتماعى والبنية الاجتماعية مقال فى مجلة الدراسات الاجتماعية ــ عدد ٢ (١٩٨٦) دار الثقافة الجديدة ــ القاهرة .

١١ ــ **جرامشى** المرجع السابق ذكره صفحة ٥٩٧ .

١٢ ــ مثل مفاهيم الزمان والمكان والأثير فى فيزياء نيوتن التى تمتلىء بدلالات تشبيهية انسانية ولاهوتية . (راجع فى هذا الفصل كتاب « فلسفة المصادفة » محمود أمين العالم . دار المعارف . القاهرة ١٩) .

١٣ ــ مثل الاختلال الايديولوجى فى تفسير مبدأ « عدم التحديد » فى الفيزياء المعاصرة (المرجع السابق) ، صفحة

١٤ ــ فى المشهد العاشر من مسرحية « جاليليه » تعرض الجوقة لأغنية جديدة منتشرة عنوانها « النظام الرهيب والأفكار المخيفة الخاصة بالسنيور جاليليو جاليليه عالم الطبيعة » ويقول منشد الجوقة فى بعض المقاطع :

لما انتهى الرب القدير من خلق الدنيا
على الشمس نادى واليها أصدر أمرا
بأن ترسل ضوءها حولنا وهى تدور
وهكذا جعل منها خادما مطيعا
....
وهكذا بدأت تدور الكائنات الصغيرة حول الكبيرة
فى السماء كما فى الأرض
فحول البابا يدور الكرادلة
وحول الكرادلة يدور الأساقفة
وحول الأساقفة يدور الأمناء
وحول الأمناء يدور الآباء
وحول الآباء يدور الصناع
وحول الصناع يدور الخدم
وحول الخدم يدور الكلاب والدواجن والشحاذون
هكذا أيها السادة الطيبون هو النظام
النظام الالهى العظيم
....
ولكن ماذا حدث بعد ذلك أيها السادة الطيبون
.... جاء الدكتور جاليليو
فألقى بعيدا بالكتاب المقدس ثم صوب منظاره
وألقى على الكون العظيم نظرة
وللشمس قال : ابقى فى مكانك
سيدير الاله الخالق
كل شيء على خلاف ما فعل
آه .. أيتها السيدة ! حول خادمتك
ستدورين منذ الآن
الخ ... الخ .

راجع حياة « جاليليه » ترجمة بكر الشرقاوى . دار الفارابى ١٩٨١ ــ صفحة ١٣٧ ــ ١٣٨ .

١٥ ــ **عبد الله العروى** : مفهوم الدولة ــ ص ١٤٨ ــ الدار البيضاء ــ ١٩٨١ .

١٦ ــ **ابن خلدون** : المقدمة : ص ٦٣٨ ــ الجزء الثانى ــ تحقيق د . على عبد الواحد وافى . الطبعة الثانية ــ لجنة البيان العربى ــ ١٩٦٦ .

١٧ ــ المرجع السابق صفحة ٦٨٧ .

١٨ ــ **Louis Altusser:** Positions Editions sociols, PP80-83, 1976.

١٩ ــ المرجع السابق : P: 83.

٢٠ ــ [illegible]r: Les Intellectuels et le Pouvoir Ed. Anthropos, P.190, 1981.

٢١ ــ رغم تولى بعض المثقفين المتخصصين مراكز قيادية فى المجتمع وكانت لهم نسب عالية فى وزارات فى تاريخ مصر فيما قبل ثورة ١٩٥٢ ، فان السلطة الفعلية كانت دائما لكبار ملاك الأراضى .

راجع : محمد أحمد اسماعيل على : دور المثقفين فى التنمية السياسية . جزء أول (صفحة ١٧٤ وما بعدها) القاهرة ١٩٨٥ .

٢٢ ــ كان الأزهر مقرا للعديد من مهام السلطة حيث كان مركزا رئيسيا للاعلام تتلى فيه الأوامر والمنشورات الرسمية . كما كان مقرا لعدد من دووابن الحكم . فالقاضى وعالم الخراج يمارسان وظائفهما فى ذلك المسجد » . عن كتاب « الأزهر جامعا وجامعة » لعبد العزيز الشناوى نقلا عن كتاب دور المثقفين فى التنمية السياسية » السابق ذكره ص ٧١ ــ ٧٢ . وما زال الأزهر مصدرا رئيسيا من الفتاوى التى تصبغ المشروعية الدينية على كثير من السياسات الرسمية .

٢٣ ــ « نابليون هو منظم التعليم الثانوى والعالى فى فرنسا ومؤسس البكالوريا ومنشىء المدارس العلمية العليا . كان التعليم قبله تحت مسئولية الكنسية فجعله تابعا للدولة ... واضح أن التعليم النابليونى مرتبط بالجيش والبيروقراطية والاقتصاد اذ يمد كل هذه الهيئات بالمهندسين والحقوقيين والمحاسبين والعمال المدربين » عبد الله العروى ــ مفهوم الدولة ــ المرجع السابق ذكره صفحة ٧٠ .

٢٤ ــ قد نختلف كثيرا مع ميشيل فوكو فى مفهوم السلطة ، وطبيعة العلاقة بينهما وبين المعرفة ، ولكن تبقى فى كتاباته كثير من النقاط والملاحظات والاستنتاجات المهمة حول هذه العلاقة . راجع فى هذا خاصة كتابه **LaVolanté de Savoir** وكتابه **Surveiller et punir** وكتاب المفكر الفرنسى عن **G.Deleuse, M.Foucault**, **Les Editions de Minuit, 1986.**

٢٥ ــ لعل هذا هو المعنى الذى قصده نادر الفرجانى بقوله « كل المثقفين خاضعون داخل السلطة بالمعنى العام » والذى قصده كذلك طاهر لبيب بقوله « أغلبية أهل المعرفة لايمكن أن يكونوا الا داخل سلط يولدون فى مؤسساتها ويتعيشون منها ويموتون فيها . هم فكريا وايديولوجيا فى ثقافة السلطة يمارسون سلطة ثقافة » وهو المعنى كذلك الذى قصده غسان سلامة بقوله « أصبح هناك صعوبة لأن تكون مثقفا خارج الأطراف السياسية القائمة » . مجلة المستقبل العربى ــ مايو ١٩٨٣ . راجع ندوة المثقفون والسلطة . مجلة المستقبل العربى ابريل ١٩٨٥ ــ بيروت ، وندوة « المثقف العربى ودوره وعلاقته بالسلطة والمجتمع » حلقة الرباط الدراسية (٤ ــ ٥ مايو ١٩٨٥) .

٢٦ ــ **سعد الدين ابراهيم** : تجسير الفجوة بين صانعى القرارات والمفكرين العرب منتدى الفكر العربى . عمان ــ الأردن ــ ورقة عمل مقدمة للاجتماع السنوى الأول للهيئة العامة للمنتدى بتاريخ ٢٣ نيسان ١٩٨٤ .

٢٧ ــ صدرت القوانين الأساسية التى جسدت سياسة الانفتاح الاقتصادى فى مصر التى مثلت تحولا خطيرا فى سياسة مصر الاقتصادية من مجلس الوزراء ، وكان لأنور السادات والمجموعة الاقتصادية فى مجلس الوزراء دور كبير فى اصدارها . ولعب مجلس الشعب ، كما لعبت الأحزاب دورا محدودا فى ذلك . أما الدور البارز فى اصدارها والترحيب بها فكان دور جماعة أصحاب المصالح (جمعية رجال الأعمال وغيرها) والقوى الخارجية . راجع فى ذلك : أمانى قنديل : صنع السياسات العامة فى مصر : ١٩٧٤ ــ ١٩٨١) ــ رسالة مخطوطة .

٢٨ ــ **الطاهر لبيب** : ندوة المستقبل والسلطة . مجلة المستقبل العربى ــ ابريل ١٩٨٥ .

٢٩ ــ **أمين عز الدين** : هل يتمرد الخبراء العرب . مجلة المستقبل العربى سبتمبر ١٩٨٣ . ولعل غسان سلامة يلتقى مع هذا الرأى فى قوله « أفضل دور للمثقف من السلطة الآن أن يدير للسلطة قفاه ويوجه خطابه للناس وليس للسلطة » . مجلة المستقبل العربى مايو ١٩٨٣ .

٣٠ ــ **عبد اللطيف اللعبى** : مقال المثقف العربى واشكالية السلطة ــ مجلة الطريق اللبنانى ــ صفحة ٩٠ ــ فبراير ١٩٨٤ .

٣١ ــ المرجع السابق ــ ص ٩٠ ــ ٩١ .

٣٢ ــ **غسان سلامة** : المرجع السابق . مجلة المستقبل العربى ــ مايو ١٩٨٣ .

٣٣ ــ ولعلى اختلف فى هذا اختلافا جدريا مع د . نديم البيطار الذى ينسب الثورات أساسا الى المثقفين عامة ، ويرى أن كل ثورات القرن العشرين نفسها لم تكن ثورات بروليتارية بل ثورات قادها ونظمها مثقفون يعتمدون على الجماهير ويتحالفون معها . وقد رد حليم بركات على هذا ردا بليغا . ففى رأيه « أن المثقفين لايمكن أن يحققوا الثورة والمجتمع الثورى بالنيابة عن الطبقات الكادحة وبمعزل عنها ودون مشاركتها » . ويذكر أن هذا هو أحد الأخطار الفادحة لما يسميه بالاشتراكية العربية . راجع ندوة الانتلجنسيا العربية ، بالقاهرة المذكورة سابقا .

٣٤ ـ محمد برادة : المثقف والسلطة ـ المستقبل العربي ـ ابريل ١٩٨٥ .

٣٥ ـ حمود العودى : المثقفون فى البلاد النامية : عالم الكتاب . القاهرة . يتخذ الأستاذ العودى فى كتابه هذا الانتماء للعمل السياسى المنظم وممارسته من خلال الأحزاب السياسية المحظورة وغير المحظورة كمقياس لثورية المثقفين ، بل لمجرد ثقافتهم وخاصة فى الخبرة اليمنية . ولكن هذا المقياس قد لايجوز تعميمه حرفيا على المثقفين عامة فى مختلف البلدان النامية .

٣٦ ـ أو حتى بتجلى هذا الوعى فى صورة نقد لا يمس جذور هذه الأسئلة العملية ، ولعل هذا ماعناه « معاوية » بقوله المشهور « اننى لا أحول بين الناس وألسنتهم مالم يحولوا بيننا وبين ملكنا » .

حلم « السلام الدائم » أقوى من ألف شمس

د . أبو بكر السقاف

يوم الرابع والعشرين من تشرين الأول / أكتوبر هو يوم الأمم المتحدة . وقد قررت حركة السلام العالمي فى هذا العام أن تضفى على هذا اليوم دلالة جديدة ، مرتبطة برسالة الأمم المتحدة الأولى ، ألا وهى قضية السلام ، فاقترحت أن يشارك كل الناس فى جميع القارات فى « موجة السلام » ، التى تبدأ من هيروشيما فى تمام الساعة الثانية عشرة من هذا اليوم نفسه .

وجعلت نوع المشاركة فى « موجة السلام » أمرا متروكا لكل تجمع أو جماعة أو هيئة ، فيمكن أن يكون التوقف لدقائق عن العمل فى تمام الساعة الثانية عشرة ، أو القاء كلمة مناسبة ، أو محاضرة أو قصيدة أو عزف لحن أو التبرع لصندوق السلام. ان الجوهرى هنا ان يشعر الناس جميعا فى هذه اللحظة بأنهم حقا وفعلا متحدون فى « موجة السلام » التى تنداح من هيروشيما برفق وجلال لتطوف كل أرجاء كوكبنا الأرض .

أردت بهذا المقال أن أحيى « موجة السلام » .

★★★★★

أجرى ل . تولستوى فى روايته « الحرب والسلام » حوارا بين « بيير بتزوخوف » ذي النزعة الانسانية والأمير العجوز « بالكونسكى » ، كان بيير يحلم بعالم خال من الحروب ، ولكن الأمير أجابه :

« أفصد الدم من العروق ، وأرق الماء ، عندئذ لن تكون الحرب ، هذيان نسوان هذيان نسوان » .

أراد تولستوى ان يتحدث الأمير باسم دعاة الحرب ، الذين ينظرون إليها كأمر طبيعى لا مفر منه ، فهى ملازمة للطبيعة البشرية ، ولذا لا يخلو زمان منها ، وليست غريبة فى تاريخ أية أمة .

بيد ان الحلم بسلام دائم لازم الروح الانسانية ، ربما منذ اللحظة الأولى التى اندلعت فيها نيران أولى الحروب ، بين الجماعات البدائية والعشائر ، فى أزمنة سحيقة . فأقدم الوثائق المكتوبة تحمل صدى هذه الرغبة الحلم مسطراً فى الريجفيدا ، فى الهند القديمة (القرن الخامس عشر قبل الميلاد) وهو أقدم نص مكتوب فى تاريخ الانسان ، حيث الدعوة الى الاخاء والانسجام الشامل مثبوتة فى الأناشيد والصلوات ، وكانت ثمرة هذا التوق مبدأ اللاهمسا (اللاعنف) فى البوذية ، الذى أعلنه الملك المستنير « أشوكا » فى القرن الثالث ق . م . بعد اعتناقه البوذية التى أعلنها فضيلة وطنية ، بعد أن انهكت بلده الحروب .

عرف اليونان هذا الحلم ، وان قصروه على الهيلينيين ، فجعل أفلاطون فى جمهوريته الحرب حربين بين اليونانيين ، ومع العالم الخارجي ، رفض الأولى ، وأيد الثانية ، فهى مصدر العبيد ، الذين تتوقف بدونهم عجلة الانتاج فى اليونان . ولعل أرسطو كان أقرب الى تصور للجماعة البشرية يقوم على التعاون بين البشر . فالانسان مدنى بالطبع . ولكنه لم يتجاوز اطار الروح اليونانية . وقد مضى أبعد منه الفارابى (المعلم الثانى) فى « آراء أهل المدينة الفاضلة » فلم يكن الفارابى يؤمن بأن العبودية طبيعة ثابتة عند العبيد ، كما أكد أرسطو ، بينما لم يتحدث أستاذه أفلاطون عن العبودية باعتبارها أمرا طبيعيا ، رغم الأوصاف البشعة التى يطلقها على العبيد فى جمهوريته .

ان السلام والدعوة اليه جزء أساسى من المسيحية والاسلام ، والفضيلة التى يدعو اليها الدين لايمكن فهمها وتصورها بدون سلام ومحبة شاملين ، وتشير صفات الذات الالهية والأسماء الحسنى فى الديانتين الى مركزية المحبة والسلام ، فى الحياة الأنسانية .

ظهرت الحاجة الى التأسيس الفكرى لمبدأ السلام فى أوروبا منذ عصر النهضة ، الذى سبقته ورافقته حروب كثيرة ، وكان بعضها ردا على العقيدة الرسمية التى أعلنتها الكنيسة الكاثوليكية على لسان القديس اوغسطينوس عندما قال : « ان الحرب شر لابد منه » مستجيبا بهذا الكلام لطموح الكنيسة البابوية فى التوسع ، ومستبقا الحروب الصليبية ، التى اعلنت رياء باسم استعادة جثمان المسيح ، ولتحقيق المصالح الاقتصادية للمدن الجديدة فى عصر النهضة بايطاليا ، ولحلفائها فى أوروبا الغربية ، فى واقع الأمر .

ولعل أول صوت ارتفع فى وجه نداء الحرب كان الفيلسوف البادواني ، الذى نشر كتابه « المدافع عن السلام » عام ١٣٢٤م . وكان هذا الفيلسوف من المتأثرين بالفلسفة العربية الاسلامية ، ومن الذين عرفوا بالرشديين نسبة لفيلسوف قرطبة ابن رشد . رأى مارسيل البادواني فى انتهاك حرية كل دولة وحقها فى الاستقلال السبب الأساسي للحروب التى سعرتها الكنيسة

الكاثوليكية من روما ، والتى ابتعدت بالمسيحية عن مملكة المسيح وكلماته التى تضوع بالمحبة والنور : « وفى الناس المسرة ، وعلى الأرض السلام » .

ولعل شعر ونثر فيلسوف المعرة واحد من أغزر الينابيع التى تمد الوجدان والعقل ببشارة السلام . كان السلام هما مقيما فى عقله ، ورغم سوء ظنه فى المخلوقات ، الذى شمل الحيوانات الضارية والانسان والطيور ، فقد كان يدعو الى الرفق بكل الكائنات الحية ، فتحدث لا عن ظلم الحمامة والصقر والباز فحسب وانما أوصى ملحا ان يترفق الانسان بودائع ذات الريش ، وان يسرح البرغوث . ولعله من أوائل المفكرين ان لم يكن أول مفكر تنبه للجذر الاجتماعى للظلم ، وفى مقدمته الحرب : هذا الظلم العميم ، الموجه نحو الحياة فى كل تجلياتها . وهو بهذا التصور ، لم يقف عند ذم الحرب والتغنى بالسلام . كما فعل الشاعر الجاهلى زهير بن أبى سلمى . ولا شك أن رافد الفلسفة البوذية كامن خلف التزامه بمبدأ اللاعنف .

ازدادت ضرورة التأسيس الفكرى لقصة السلام فى الفكر الأوروبى منذ القرن السادس عشر ، فقد مزقت اوروبا الحروب الطويلة والقصيرة . كتب ارازموس الروتردامى مؤلف « في مدح الغباء » ان الحرب حلوة عند من لم يعانها وكتابه « شكوى العالم » ادانة شديدة الذكاء للحرب ، ودعوة قوية للاتحاد والتضامن امام خطر الحرب .

ورافق دعوة الاصلاح الدينى فى المانيا طموح متزايد نحو السلام وعلى وجه التحديد بين رجال الدين الذين كانوا على يسار لوثر ، ولم يؤيدوا موقفه المحافظ اجتماعيا وسياسيا ، ومن ابرز هؤلاء سيباستيان فرانك . كان كتاب فرانك بعنوانه الطريف « كتاب الحرب على الحرب » ، نقدا شاملا لتاريخ الحرب ، نقض فيه دعوى الكنيسة بأن الحرب انما تجرى بارادة الله ، مستخدما روح ونصوص الانجيل ووقائع من حياة المسيح . ولم يقتصر حجاج فرانك على هذا المجال ، بل طرح اشكالا « صغيرا » على حد تعبيره ، وربما لأول مرة فى تاريخ الفكر ، وهو السؤال الأخلاقى المقلق ، الذى تردد صداه بعد قرون فى محاكمات نورمبرج ، التي جرت فيها محاكمة النازيين بعد انتصار الحلفاء فى الحرب العالمية الثانية . كان السؤال عن المسؤولية الأخلاقية التى يتحملها كل انسان عن الحرب وكيف تحدد ؟ لقد برر فرانك الحرب العادلة وحدها ضد الطغاة ، ودافع عن حروب الفلاحين ، الذين أفقدهم الطغاة او « النبلاء » إنسانيتهم حرقت كتب فرانك وسقط شهيد افكاره . بينما كان المصلح المشهور لوثر يقف الى جانب السادة الجدد فى الولايات الألمانية .

استمرت الحروب الطاحنة فى القرن السابع عشر فى أوروبا ، بين تحالفات تجمع عدة دول ، اتخذت من الدين ومن المذهب الدينى غطاء لأهدافها الدنيوية ، وتطورت الحروب بين الدول الاقطاعية شيئا فشيئا نحو الصراع على الأسواق ، كلما تطورت وسائل الانتاج فيها ، وبرزت معه ملامح بنية رأسمالية فى صورتها الأولى .

ظهرت فى هذه الفترة مشروعات لارساء قواعد الدول على أسس تضمن السلام ، وكان مشروع « الخطة الكبرى » الذى ينسب الى ملك فرنسا هنرى الرابع من أشهرها ، ومؤلف الكتاب الحقيقى كان وزيره ماكسيميليان سوليه (١٥٥٩ — ١٦٤١) ، وليست أهمية مشروعه فى البحث عن السلام بين الدول الأوروبية ، ولكنه كان موجها ضد تركيا ، أى أن مبدأ السلام الشامل لم يكن من بين هموم وزير الملك هنرى الرابع ، كان يهدف الى تكوين تحالف عسكرى وسياسى بين ملوك أوروبا ، وليكون

أنموذجه ومثاله المملكة المسيحية ، التى تنتهج سياسة سلام بالنسبة للممالك المسيحية ، وسياسة حرب ضد الدول « الكافرة » .

كانت افكار سوليه متأثرة بصراع ملوك فرنسا مع اسرة هابسرج النمساوية ، ومن هنا اقتراحه بتكوين عدة وحدات أوروبية ، تضعف قوى اعداء العرش الفرنسى .

ورغم هذه السمات فان « الخطة الكبرى » أثرت فى « بين » ، وفى « جان جاك روسو » . كما انهما لا شك قد تأثرا بعمل سابق على خطة سوليه ، كتبه إميرى كروسيه عام ١٦٢٣ الذى تميز بسعة الأفق الانسانى ، وبالاهتمام بالجانب الاقتصادى من المشكلة ، فأوصى بأن كل تحالف يجب ان يقوم على أسس تضمن التطور الاقتصادى ، وعلاقات التجارة الحرة ، الأمر الذى كان خطوة نظرية متقدمة فى عهد كانت فيه الحماية الجمركية من اسس الحياة الاقتصادية الدولية . أهاب كروسيه بالذين يحبون السلام ، ويملكون المشاعر الخيرة ، « من كل الأديان والأعراق » ، وأدان الحروب لا فى أوروبا وحدها ، بل وخارجها . رفض ان تكون الحرب وسيلة حل المنازعات المختلفة بين الدول . كان يرى بشجاعة نادرة أن السلام الشامل لايمكن الوصول إليه إلا بأن تنضم الى التجمع الدولى الى جانب اوروبا ؛ تركيا والصين والهند واثيوبيا وغيرها من البلدان . لم يحظ مشروعه الطموح بالاهتمام إلا فى القرن التاسع عشر . فقد كان فى عصره تصورا جديدا ، جعل كروسيه أساسه التعايش السلمى بين جميع الشعوب .

وقبل نهاية القرن السابع عشر ارتفع صوت الفيلسوف التشيكى « آموس كامينسكى » (١٥٩٢ ــ ١٦٧٠) ، معلنا ان السلام هو الضرورة الوحيدة ، وكان كتابه « بشير السلام » محاولة لعقد الصلح بين انجلترا وهولندا ، وتمثل إسهامه فى أنه رأى أن التخلص من كابوس الحرب لايمكن دون تغيير كل واقع الحال . وكان يتحدث بغضب عن إهدار الحريات وأساليب بذر الشقاق بين الجماعات ، فاقترح التغيير المتعدد الجوانب (آكامينيوس) ملاك السلام ، ط . الانجليزية . نيويورك ١٩٤٥) كان كتابه الذى لم يكمله مؤلفا من عدة أجزاء ، خصص بعضها لنقد الأوضاع الاقطاعية .

تأثر بأفكار كامينسكى معاصره الانجليزى « وليام بين » (١٦٤٤ ــ ١٧١٨) أحد قادة الكويكرز ، الذين اسسوا مستعمراتهم فى امريكا الشمالية ، وعرفت بعد ذلك باسم بنسلفانيا ، جاء كتاب بين « تجربة السلم فى الحاضر والمستقبل » ردا على الحرب التى خاضتها فرنسا ضد تحالف أوجسبورج ، والتى شاركت فيها كل دول أوروبا تقريبا .

رأى « بين) أن تكوين اتحاد دول أوروبا أساس السلام ، وتصور هذا الاتحاد على منوال نظرية العقد الاجتماعى ، التى نشأت الدول بمقتضاها ، أى أن تتنازل كل دولة عن جزء من حريتها وحقوقها حتى يمكن تكوين الاتحاد ، تماما كما كانت الحال داخل كل دولة ، حيث يتنازل الأفراد والجماعات عن جزء من حريتهم حتى يمكن قيام الدولة القوية حكما بين الأفراد والجماعات . وضعف نظرية العقد الاجتماعى فى تفسير نشأة الدولة ، اتضح بصورة أقوى عند محاولة تطبيقها على المجال الدولى .

لم تكتب لآراء « بين » أن تدرس من قبل الدول ، رغم حماس الملكة آن لها ، التى اقترحت دراستها فى أحد مؤتمرات السلام الأوروبى .

تحدث سان بيير (١٦٥٨ ــ ١٧٤٣) ربما لأول مرة فى الفكر الغربى عن التطور الصاعد للحياة الاجتماعية ، وعد الحرب العائق الأول أمام هذا التطور . ويروى « سان بيير » ، حديثا طويلا عن

المناسبة التي دفعته للتفكير فى قضية السلام : تحطمت عجلات العربة التى كان يستقلها فى جولاته . فتساءل لماذا حدث هذا ؟ لأن الطريق فى حال سيئة . ولماذا لاتعبد الطرق ؟ لا توجد نقود فى خزينة الدولة ، لأن ملك فرنسا يشن حربا على الأعداء . إذا فالحرب لاتحصد أرواح البشر ، بل تبتلع ثروة البلاد وتحول دون رفاهية المجتمع ، وكان من بين وصاياه (ملاحظات فى إصلاح الطرق) .

واما افكاره عن السلام الدائم فقد تركزت على اوروبا فكتب ملاحظات فى السلام الدائم عام (١٧١٢) . كان « سان بيير » دؤوبا ، فانتشرت افكاره ، واعتبر داعية السلام الدائم . أكد مثل بين على فض المنازعات بالمفاوضات .

كان مقتل مشروعاته كلها انها علقت آمالا على ملوك اوروبا الطغاة ، الذين اطلقوا عليه صفات الحالم والطيب التى تعنى الساذج . ورغم هذه الكلبية ، فقد قدره الفيلسوف الألمانى « هردر » بعد نصف قرن وكتب : « لقد آن الأوان لتطبيق افكار « سان بيير » وحل ذلك بسرعة أكثر مما اتوقع هو نفسه ، لو عاش بيننا لسر بذلك » .

كان روسو من المتحمسين لأفكار « سان بيير » فأعاد نشر بعض مؤلفاته ملخصة ، وقد اهتم روسو بفكرة اساسية فيها وهى التى تدور على العلاقة بين السياسة الداخلية للدولة والسياسة الخارجية . وطور روسو هذه الفكرة وعرضها فى صورة جديدة أخاذة فى مقال له بعنوان (التفكير فى السلام الدائم) الذى نشر بعد وفاة الفيلسوف عام ١٧٨٢ . دعا روسو الى مؤسسة سلام دولية يستند قيامها الى جعل مصلحة كل دولة منسجمة مع مصالح الدول الأخرى ، حيث ترى كل دولة مصلحتها فى السلام الذى يعم الجميع . والمجتمعات التى يمارس فيه الطغاة والملاك اضطهاد الشعب ، لايمكن أن يزدهر فيها أى تفكير أو أمل فى السلام . إن شرط السلام إنما هو تغيير تركيب الدولة ، وانهاء الطغيان وسريان الديمقراطية فى كل مجالات الحياة السياسية . إن التحالف بين الدول من أجل السلام أمر لايمكن أن تقوم له قائمة إلا بانتصار الثورة . ورغم بعض التخوف الذى يشوب تأملاته فى الثورة ، الا أنه رأى بوضوح شديد ارتباط السلام الدائم بالثورة المطهرة التى أناط بها تغيير هياكل الحياة الاجتماعية والسياسية . وصاغ كل هذه الأفكار بحماسه النبيل الجامح وبيانه المشرق .

كان « فولتير » (١٦٩٤ — ١٧٧٨) عدواً للحرب ، وان اعتبر الحرب داء أصاب الأمم واحدة بعد الأخرى ، وان لا سبيل الى علاجه فى عصره . ومن هنا سخريته من مشروعات « سان بيير » ، التى عدها « يوتوبيا » واعتبر صاحبها غبيا . فمشروعات سان بيير فى نظره وهم محض ، لا يصلح لا للافيال ولا لوحيد القرن . وكان فولتير لا يستطيع أن يتصور حلول عصر تختفى فيه الحرب من حياة البشر بصورة نهائية لارجعة فيها . كما كان يرى أن السلام الوحيد الدائم الممكن إنما هو التسامح الدينى .

أما الموسوعى الفرنسى المشهور رينيه ديدرو (١٧١٣ — ١٧٨٤) ، فقد نقد بشدة حروب التوسع التى عدها نتاجا للاستبداد والطغيان ، وكان فى هذا يشارك روسو الرأى ، وكان يعتقد ان النظام

الجمهوري يقلل من امكان النزاع المسلح بين الدول . وربط السلام الشامل بالتقدم العام نحو الحرية ، وعندئذ سوف تستبدل الشعوب بالحرب القوانين وصراع رجال القانون . وطالما كان فجر هذا العصر بعيدا فان النفاق والانحطاط والاضطهاد والظلم امور لايمكن تجنبها .

من الواضح ان رجال التنوير الفرنسي رفعوا النظام الجمهوري الى مصاف المثال المطلق فلم يروا أن النظام الرأسمالي ينطوي بحكم تناقضاته الداخلية على الظلم والحرب . بيد انه لاشك في ان نقد الاقطاع ومؤسساته كان عملا تقدميا رائدا ، وكان له اثره البعيد في ثقافات مجتمعات كثيرة . وكان ممثلو الاقطاع الأذكياء يدركون هذا الدور التاريخي لحركة التنوير . فالملك « فريدريك » الثاني ، ملك بروسيا ، الذي كان يعتبر نفسه « فيلسوفا » ومن المعجبين بحركة التنوير ، ألف كتيبا ينقد فيه آراء الفيلسوف المادي الفرنسي هولباخ ، (١٧٢٣ — ١٧٨٩) ، وصدر لكن دون ان يحمل اسم مؤلفه . يؤكد الملك فيه ان الحرب لايمكن تجنبها ، والذين يريدون العيش في ظل سلام دائم عليهم ان يرحلوا الى عالم مثالي ، حيث لا يعرف احد كلمتي « لي » و « لك » وحيث الأمراء والوزراء والرعية ليست لديهم اية رغبات او شهوات ويتبعون نصيحة العقل . ان تحقيق مجتمع كهذا أمر مستحيل في نظر الملك . فعلى الرغم من جميع المذاهب الفلسفية يظل الانسان حيوانا شريرا في هذا العالم . ان تصديق الخرافات وغلبة الأنانية وروح الثأر واخلاق النفاق أمور تنتج الشر ، وطالما كانت السيطرة على النفوس للرغبات لا للعقل فان الحرب باقية ومعها الدمار والأوبئة والفقر . هذه هي المحاور التي يدور عليها العالم .

لا شك ان الملك « فريدريك » لم يكن يمثل الفلسفة الألمانية ولا أية فلسفة أخرى . لقد توهم ان صداقته لفولتير تكفي لاضفاء جلال الفكر عليه . فلم يكن اكثر من ملك ماكر يريد استغلال ذكائه العملي لاطالة عمر العرش .

ان « سيباستيان فرانك » يقف عند منبع الفلسفة الألمانية المعادية للحرب والذين جاءوا بعده يمثلون هذه الفلسفة ، لا بسبب دفاعهم عن النزعة الانسانية فحسب ، بل ولأنهم كانوا في نفس الوقت فلاسفة كبارا ، في تاريخ الفلسفة العام لاتزال العقول تتلمذ عليهم في امور كثيرة الى يومنا هذا .

وكان الفيلسوف « ليبنتز » في نهاية القرن السابع عشر يقدم مشروعا شبيها بالذي طرحه من قبل « سوليبيه » . وحيا كل من « وولف » و « ليسنج » مشروعات « سان بيير » . وفي كل من « كانط » وفيتشه وهردر ، وجدت فكرة السلام الدائم فيهم مدافعين غيورين ، واكتسبت مضمونا جديدا .

كان عمانويل كانط (١٧٢٤ — ١٨٠٤) أول فيلسوف حدس النواميس الموضوعية التي تقود البشرية نحو السلام وأن تأسيس اتحاد للشعوب لابد أن يقوم على مبادىء السلم . والناس سوف يشيدون هذا الاتحاد بحكم الضرورة . تسود في المجتمع قوانين مستقلة عن الطموح الشخصي للأفراد ، تجبر الدول ، في خاتمة المطاف ، على عقد اتفاق بينهما . انها نفس القوة التي أجبرت الناس على خلق الدولة . ألا وهي التناحر الاجتماعي .

أكد كانط على دور التناقض الاجتماعي في حركة التاريخ ، وكان دور هذه النظرة مهما في تأسيس نظرة علمية في التطور الانساني . يطمح الانسان الى الوفاق ، بيد ان الطبيعة ادرى بما هو خير للنوع الانساني ، فتدفع به نحو الشقاق . ان الطبيعة توظف قلق الانسان الذي يدور على ارضية التناحر ،

والماثل فى العلاقات بين الدول وداخل كل دولة ، لتحقيق حال من الهدوء والأمن .

وبكلمات اخرى ان الطبيعة بوساطة الحروب ، التى لم تهدأ أبدا ، والفاقة الماثلة فى المجتمعات حتى فى زمن السلم توجد فى البداية محاولات غير ناجحة ، ولكن الدمار يرغم العقل على البحث عن مخرج من حال الوحشية ، والشروع فى تأسيس عصر اتحاد الشعوب حيث لكل دولة مهما كانت صغيرة الحق فى السلام الذى يضمنه اتحاد الشعوب العظيم القائم على الارادة المتحدة وعلى القانون .

ويشير كانط الى ان سخرية روسو موجهة ضد الايمان السهل الذى يظن بأن الأهداف العظيمة ستحقق فى وقت قريب .

كتب كانط كتابه المشهور « مشروع السلام الدائم » بعد عقد صلح « بازل » بين فرنسا وبروسيا الذى لم يقوض أسس العداء بين البلدين .

كان كانط وكثير من معاصريه ينقدون هذا الصلح ، الذى سمح لفرنسا بالاستيلاء على بعض الأراضى البروسية ، مقابل تعويض ملك بروسيا بأراض أخرى .

يرى كانط أن تحقيق السلام بين الشعوب ليس سرابا يبتعد عنا كلما اقتربنا منه . وكان نصيرا لحروب التحرير ، فهذه حروب عادلة .

اجرى كانط كتابه فى صورة معاهدة دبلوماسية . فالقسم الأول اتفاق مبدئى على السلام الدائم ، ويحتوى على مواد تحدد شروط علاقات السلام بين الدول وسبل تطويرها .

ويشرح القسم الثانى ثلاثة تعريفات متعلقة بالحفاظ على السلام بعد تحقيقه ويقترح فى القسم الثالث تأسيس اتحاد الشعوب ضامن السلام ، وهذا القسم هو نواة الكتاب ، ففيه تتلخص رسالة الكتاب ، وتجنب الحديث عن شكل الحكم ، فلم يشر الى النظامين الجمهورى أو الملكى ، ولكنه وصف الاتحاد بأنه اتحاد دول حرة .

يحاول بعض الكتاب فى الغرب الانتقاص من أهمية مشروع كانط أحيانا ، ولكنهم فى معظم الأحيان يحرفون محتواه ، فيقول لنا « أدلر » ، فى كتابه : كيف نفكر فى الحرب والسلم (نيويورك ١٩٤٤) إن كانط كان يهدف الى الغاء الدول الحرة المستقلة ، فهى غير قادرة على تجنب الحرب ، وإنه كان يدعو الى نوع من الحكومة العالمية ، أو شكل من أشكال الامبراطورية العالمية . إن « أدلر » وغيره إنما يعبرون عن الطموح غير المشروع ، الذى يحدد سياسة امريكا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية . كان كانط يدافع عن اتحاد الشعوب الحرة لأنه رأى فيه ضمانة حرية واستقلال الشعوب . وإن كل تحريف لمفهوم الفيدرالية الذى يرد عند كانط حتى يناصر النزعة الكوزموبوليتانية ، التى تلغى الأوطان ، إنما هو فحوى الدعاية المعادية للحرية والسلام . كان كانط يرى أن « الفيدرالية تجمع شعوب حرة » وكيف له ان يخل بحرية كل أمة وهو الذى جعلها اساس تصوره للفرد والجماعة والأمة ، ولا يمكن بدونها فهم رأيه فى الأخلاق والدين والاجتماع والعلاقات بين الشعوب .

يوجه كانط فى القسم الثالث من مشروعه سهام نقده نحو السياسة الكولونيالية ويدينها كمصدر للحرب والنزاعات ، ويصر على أن حق الأجنبى (أى الأوروبى) يقتصر على الحق فى تجارة حرة مع

السكان الأصليين ، عندما يزورون تلك البلدان . ان عصرية أفكار كانط تتحدث عنها اعادة نشر مؤلفه عدة مرات بعد نهاية الحرب العالمية الثانية ، ولا سيما فى المانيا . وكان الاهتمام بكتابه كبيرا عقب صدوره . وقد تأثر به كثير من الفلاسفة والمفكرين ولا سيما فى المانيا . فكتب « هردر » (١٧٤٤ — ١٨٠٣) « رسائل لتشجيع النزعة الانسانية » وهو حوار مع افكار كانط . يرى هردر ان الاتفاقات التى تعقد فى جو العداء والنزاع لايمكن ان تثمر سلما وطيدا . وكان يعلق امالا كبارا على الرق بالوعى الانسانى ، فأناط به مهمة تغيير العالم . ان نشر قيم العدالة والانسانية يمكن ان يوطد السلام ويضعف بالتدريج دوامة الحروب .

يقترح هردر عدة مبادىء لتربية الناس بروحها ، واهم ملامحها : النزعة الانسانية والديمقراطية . لم يوجه هردر كلامه الى الحكام ، بل الى الشعوب وحدها ، فهى التى تقاسى من ويلات الحرب . كان يعتقد انه اذا ما ارتفع صوت الشعوب بقوة فان الحكام مرغمون على الاذعان له . ان نقد هردر لكانط يشبه فى جوهره نقد روسو لسان بيير فكلاهما شديد الايمان والاعتزاز بقوى الشعب الخلاقة . ولعل هذا الايمان يقلل من مبالغتهما فى الاعتماد على التنوير وحده ، وكأنه الفعل الانسانى الوحيد ، الذى يقود خطى البشرية . وبعد أقل من نصف قرن سيرتفع صوت فيلسوف وثائر ألمانى عظيم ليعلن ان المربى نفسه يحتاج الى من يربيه . إذاً أين يمكن كسر الحلقة المفرغة ؟

احاط فيتشه كتاب أستاذه كانط بحفاوة فكرية جميلة . ودارت كتاباته فى قضية السلام على التأكيد بأن تغيير الأوضاع الاجتماعية الداخلية ، إنما هى مقدمة السلام الحق .

أما المفكر الطوباوى العظيم سان سيمون (١٧٦٠ — ١٨٢٥) فقد اقترح على أوروبا ان تدخل دنيا السلام من باب التغيير الاجتماعى ، ان خيال الشعراء وحده هو الذى جعل العصر الذهبى فى مهد الجنس البشرى ، بين القبائل البدائية الجاهلية ، بينما علينا ان نرى هذا العصر فى فرن الحديد . ان العصر الذهبى ليس وراءنا ، بل امامنا . ان آباءنا لم يروه ، وسوف تبلغه أبناؤنا فى يوم من الأيام وعلينا ان نعبد لهم الطريق .

كانت نهضة الروح فى الشعوب السلافية فى بدايتها فى مطلع القرن التاسع عشر ، ولكن مفكريها أسهموا فى تشييد حلم السلام الدائم . ترجم « تشرينكوف » (١٧٦٣ — ١٨١٧) مؤلفات دعاة السلام فى اوروبا ونشر اجتهاداته النظرية فى صحافة عصره ، مدافعا عن الحرب الوحيدة العادلة : حرب التحرير ، التى خرجت بلاده منتصرة منها قبل وفاته ببضع سنوات ، بعد حروبها مع جيوش نابليون . وكتب « باجدانوف » (١٧٤٣ — ١٨٠٢) و « كازلوفسكى » من قبله (١٧٢٨ — ١٧٩٣) عدة مؤلفات ، تميزت بالرباط الوثيق بين الحرب والحرية وحق الشعوب المتساوى فى الحرية وتوافق مصالح الدول . وكانا من المتأثرين بآراء روسو . وأما « راديشيف » المفكر الحر ، عدو القيصرية الروسية وصاحب « انشودة الحرية » فقد نقد فى فكرة الحق الطبيعى ، تلك الجوانب التى تبرر الحرب ، رغم انه كان المدافعين عنها . فهى التأسيس النظرى الذى يسحب البساط من تحت فكرة الحق الالهى الذى ادعاه الملوك والاقطاعيون وحكموا

باسمه . ودعا الى قيام نظام جمهورى ديمقراطى ، يعيد بناء المجتمع ، فهو وحده قادر على تجنيب الشعوب ويلات الشر الأعظم : الحرب .

نجد عند « مالينوفسكى » (١٧٦٥ ــ ١٨١٤) دعوة محددة لتكوين هيئة دولية تدافع عن السلام بكل الوسائل ، بما فى ذلك استخدام القوة . وتذكرنا مقترحاته بسلطات مجلس الأمن فى لأمم المتحدة فى ايامنا هذه .

ظهر الفيلسوف الانجليزى المادى جوزيف بريستلى (١٧٣٣ ــ ١٨٠١) على موجة الحماس الروحى العارم للثورة الفرنسية الكبرى ، وقد اضطر فى شيخوخته ان يهاجر الى امريكا الشمالية ، هروبا من الملاحقات . فهو من الذين أيدوا استقلال امريكا عن التاج البريطانى . وكان يعتقد بأن الثورة الفرنسية قد استهلت عصرا جديدا ورائعا فى تاريخ الانسانية ، يختفى فيه الاضطهاد لديني والقومى والاجتماعى . « سيعم نور العقل وسيغدو العالم كله مسرحه » . كان يحلم بأن تتحول السيوف الى مناجل ، وباختفاء الحروب ومعها النهب الكولونيالى ، و « لن يبقى بلد فى افريقيا أو آسيا أو امريكا خاضعا لسيادة أوروبا » . وقد أدرك ان الحرب لن تختفى الا بتحطيم أسبابها ، الكامنة فى اشكال الحكم القائمة . وكان يدرك ان تقدم اوروبا بعد الثورة الفرنسية وحده ، يمكن ان يؤدى الى تقدم أبعد مدى في هذا المضمار وعندئذ فقط ستكون أوروبا أداة تغيير آخر .

كان القرن التاسع عشر مسرحا لحروب عديدة فى أوروبا ، كما ان أوروبا اشعلت نار الحروب الاستعمارية فى كل القارات ، وامتدت سيطرة الرأسمالية الأوروبية الى كل البقاع ، فوحدت العالم على طريقتها وتحت وابل من سلعها ومدفعيتها واساطيلها التجارية والحربية .

وعندما بدأت نذر الحرب العالمية الأولى تتجمع فى الأفق ، تنادى انصار السلام فى كل البلدان واطلق عليهم سدنة الحرب صفة المسالمة . فأصبح المسالم يعنى الجبان والخائن معا ، اما اذا كان ذا ميول اجتماعية راديكالية فانه الشيطان نفسه . وانشقت احزاب كثيرة بسبب موقف اعضائها وقادتها المتباين من الحرب . ولم تستطع قوى المسالمين ان تمنع نشوب الحرب . وكانت ابشع حرب عرفتها أوروبا ، والأولى من نوعها فى تاريخ الانسانية ، لاتساع الدمار ، الذى سببته ، فاق عدد القتلى والجرحى والمشوهين كل التوقعات ، وعرفت الأسلحة الحديثة طريقها الى التطبيق : الطيران والمدفعية الحديثة والأسلحة الكيماوية .

وكان قادة المستعمرات قد صدقوا ان مؤتمر السلام الذى انهى الحرب الأولى يضمن حق الشعوب فى تقرير المصير وعلقوا الآمال على النجم الجديد الذى يدخل الحياة الدولية : أمريكا الشمالية . رفض المؤتمر الاستماع الى قادة مصر والبلدان الآسيوية ، واصغى بانتباه شديد الى مشروعات الوفد الصهيونى لاستعمار فلسطين . وعندئذ فقط ادرك قادة الوطن العربى ان وعود الرئيس الأمريكى « وودرو » ليست الا سرابا جديدا ، وان ملامح اوروبا الاستعمارية قد انتقلت عبر المحيط الى امريكا .

اما على النطاق الأوروبى ، فان مؤتمر السلام ، لم يرس اسسا للسلام فيها . ثم جاءت عصبة الأمم لتحقق هذه المهمة ، وتشرف على رعاية حق تقرير المصير فى المستعمرات . ولكنها كانت بتركيبها تضمن سيطرة الدول الاستعمارية عليها . ووجه غزو الاستعمار الايطالى للحبشة ضربة الى هيبتها المدعاة . وانهى اندلاع الحرب الثانية فى اوروبا حياة عصبة الأمم .

كانت الحرب العالمية الثانية أبشع من الأولى ، فقد اتسعت شباك الدمار والدماء وتضاعفت فاعلية

الأسلحة التى استخدمت فى الحرب الأولى . والجديد فى هذه الحرب انه قد سبقتها ورافقتها عودة الى فكرة إبادة الجنس ، التى عرفتها البشرية فى بدايات تاريخها ، وتغذى هذه الفكرة مبادىء النازية الفاشية القومية المتعصبة ، التى اعلنت صراحة تفوق الجنس الآرى ، والأوروبى الايطالى باعث مجد الامبراطورية الرومانية وتفرد اليابانيين بالنقاء العنصرى ، الذى يؤهلهم لاقتسام العالم مع المانيا وايطاليا . كانت دول المحور تهدف الى العودة بالانسانية الى قانون الغاب ، وكأن ماحققه الانسان من تقدم لاقيمة له ، فهو ليس الا ضلالا يحول بين الأقوياء وسيادة العالم .

تنطوى كل الحروب العدوانية فى ظل الرأسمالية على نزعة عنصرية . ولكن سفور هذه النزعة وصلفها هذه المرة لم يسبق له مثيل فى تاريخ التمدن البشرى . وفزعت أوروبا الاستعمارية وامريكا لأن هذه اللغة موجهة اليها ايضا ، وليس الخطاب مقصورا على بلدان المستعمرات التى يمارسون فيها سياسة عنصرية منذ سنوات طويلة .

كان هدف النازية والفاشية والعسكرية اليابانية تحقيق سيادة عالمية ، بعد تحطيم الخصوم الأوروبيين ، وسحق الاتحاد السوفيتى ، فاذا كانت ايديولوجية المحور لاتطبق الديمقراطية الليبرالية وتعتبرها خوراً لايليق بطبع الحاكم ، فإن المساواة باسم الاشتراكية فى أية صورة من صورها انما هى الشر الأكبر ، الذى يهدد حضارة الأعراق المتفوقة .

وعندما انتهت الحرب فكر العالم فى تجربة عصبة الأمم ، وأرادت الدول الكبرى والصغرى احياء تجربتها ، فكان ميثاق الاطلسى ، ثم ميثاق الأمم المتحدة وهما يكرسان ميزان القوى بعد الحرب العالمية الثانية . من الواضح ان المجتمعات التى منيت بخسائر جسيمة فى الأرواح والثروات المادية كانت ولا تزال أكثر حرصا وصدقا فى الدفاع عن السلام من تلك التى لم يصلها الا رذاذ الحرب العالمية الثانية .

ان حلم المفكرين والفلاسفة منذ قرون بدا كما لو انه تحقق فى أهداف عصبة الأمم وفى ميثاق الأمم المتحدة . وسرت تلك الضرورة التى آمنوا بقوتها وفاعليتها ، وكثير من النصوص التى قامت عليها تجربة العصبة وهيئة الأمم تكاد تردد الكلمات التى جاءت فى مقترحاتهم ومشروعاتهم . ولكن كما يشبه ظل الانسان . ان ركنا هاما من رؤيتهم النافذة لم يتحقق الا جزئيا ، شرط التحرر الداخلى لكل أمة ، حتى تكون عضوا فى مجتمع دولى حر . ان أغلال الاستغلال الاجتماعي ، وهيمنة الرأسمال العالمى ، والصهيونية جزء لايتجزأ منه ، لاتزال قوى مؤثرة فى مصائر الشعوب ، حتى بعد استقلال شعوب المستعمرات ، واندحار الاستعمار أمام حركة التحرر الوطنى فى عشرات من بلدان آسيا وافريقيا .

أصبحت قوى السلام الحقة أكثر قوة فى عالم اليوم . ولكن مع خاتمة الحرب الثانية دخلت البشرية العصر النووى ، فقد القت أمريكا قنبلتين نوويتين على هيروشيما وناجازاكى .

اضيف الى التحديات التى يواجهها حلم السلام الدائم هذا التحدى الأكبر ، بكل آفاقه المظلمة التى جعلت الانسانية تحدق مجتمعة فى هوة العدم .

ادرك الفلاسفة والمفكرون وعلماء الطبيعة أن الانسانية تقف امام سلاح يختلف نوعيا عن كل الأسلحة السابقة ، واصبحت الحرب معه تعنى جعل كوكب الأرض بركانا خامدا باردا .

كانت هذه فحوى بيان « اينشتين » و « راسل » ، بيان يدعو فى كلمات حكيمة الى الحفاظ على الثقافة الانسانية .

زاد من قلق المدافعين معرفتهم بحقيقة لم يكتب لها الانتشار والذيوع ، وتتلخص فى ان فريقا من علماء الطبيعة الأمريكان وغير الأمريكان العاملين فى هذا الحقل ، طلبوا من الرئيس ترومان ان يدعو وفدا من العلماء اليابانيين ويطلعهم على نجاح تجارب السلاح النووى ، ليعودوا ويقنعوا حكومتهم بالاستسلام ، كان هذا الرأى عيب الحكمة ، فألمانيا النازية وكذلك اليابان كانت تقومات بتجارب علمية لانتاج هذا السلاح وكان علماء جميع البلدان يعرفون منذ اعلان نظريات « نلزبور » العالم الدانمركى ، ان انتاج هذ السلاح أمر ممكن ، وكان السباق على اشده بين الدول على امتلاكه .

تختلف حسابات ترومان السياسية ، التى تدور على الهيمنة على العالم بعد الحرب الثانية عن آراء وأحلام أنصار السلام الدائم من العلماء والفلاسفة والبشر ذو الارادة الخيرة . وعندما القيت القنبلتان ظن سيد البيت الأبيض ، أنه حاكم العالم الجديد والقديم ، وان عصر السيادة الأمريكية قد بدأ . فأوروبا مثقلة بالجراح وكذلك الاتحاد السوفيتى ، فالطريق اذا مفتوح للاستيلاء على مصير البشرية كلها وفرض نمط الحياة الأمريكى ومعه الاستغلال المكثف لثروات الكرة الأرضية ، وجهود كل شعوب العالم . لقد أسكر هذا الحلم ملوك المال والتكنولوجيا فى العالم الجديد ، وظنوا أنهم قاب قوسين أو أدنى من مركز السيادة العالمية المطلق .

وما أسهل اتهام العلماء والمفكرين والفنانين بالخيانة فى حمى الوجد النشوان بجنو العظمة ، ومن بين الذين قدموا للمثل أمام لجنة النشاط المعادى لأمريكا يظلل وجه العالم الذرى « اوبنهايمر » أكثرها دلالة على تراجيديا العصر النووى .

استيقظ عقل « اوبنهايمر » وضميره عندما رأى أول تجربة تفجير نووى ناجحة . ادرأك ان العلم قد اطلق طاقة اسطورية « أقوى من ألف شمس » تذكر هذه الكلمات من « البهاجافادجيتا » الهندية ، وهو يشاهد الانفجار النووى الذى ارتفع كعش الغراب (الفطر الذرى) وجعل كلمات الجيتا هذه نوان كتابه البيان الموقف .

والضابط الذى قذف القنبلتين دخل مستشفى للأمراض العقلية .

تسلل الأمل فى حلم السلام الدائم الى القلوب من جديد ، فهناك كثير من الناس توحدوا بالعالم واتعظوا بمصير الضابط . إن الضمير لايزال قادرا على تلمس طريقه بين ضجيج التفجيرات النووية واناشيد الغرور وأطماع السيطرة .

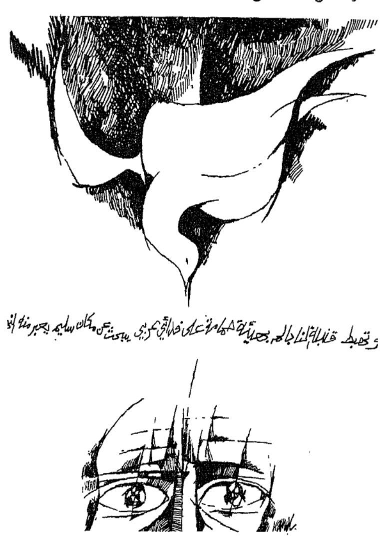
وجاءت القنبلة الهيدروجينية لتنذر الناس بأن السباق النووى لا يعرف الحدود . فكانت حركة السلام العالمى املهم الوحيد للدفاع عن بقاء الجنس البشرى .

لم يشهد العالم حركة بهذا الاتساع على امتداد تاريخ الثقافة الانسانية ، تضم فى صفوفها مختلف الأجناس والثقافات والديانات والاتجاهات السياسية يناضل فى صفوفها العمال والفنانون والفلاحون والمفكرون والأغنياء والفقراء والنساء والرجال والشباب من مختلف الأعمار والأجيال فى كل أرجاء العالم . انهم بحق يمثلون النوع الانسانى كله . وجهت اليهم كل التهم وكل أنواع الاساءات ، وصب على رأسهم السباب المقذع والحقد الزعاف ، وسجنوا وطردوا من أعمالهم

ولكنهم انتصروا فى النهاية ، واصبحت حركة السلم جزءا حيا ومكافحا فى كل بلد ، على تفاوت خط البلدان من ذلك .

اصبح الدفاع عن الهيئة يعنى الدفاع عن مستقبل الحياة على الأرض ، أى الدفاع عن السلام ، ومن ب دهيات عصرنا ان السلاح النووى يلوث السماء والأرض . انه الصورة المكثفة لتلويث الحياة ، الذى يجد اسسه الاجتماعية فى استغلال الانسان ، وما الطبيعة الا الوسيط الذى يضمن الثروة التى تنتج عن هذا الاستغلال . ان تدمير البيئة يتحقق عبر استغلال الانسان . وهذه هى الصلة بين المدافعين عن البيئة ، والذين يقاومون الاستغلال ويدافعون عن السلام ، حتى يعود الانسان الى رشده ، ويدرك انه جزء من الطبيعة ، يسكن اليها ، ويعيش منسجما مع قوانينها ، لا ضدها ، ولا غازيا لها .

والتخلص من هذه العقلية فى التعامل مع الطبيعة ، لابد ان يسبقه الغاؤها من قاموس العلاقات الانسانية . حتى يتكون الأرض بيتا للبشرية يضاء بنور المحبة والحكمة . عندئذ فقط يتحقق حلم السلام الدائم ويثبت انه « أقوى من ألف شمس » .



إعتمد هذا الملف على عدد « **سينما اليوم** » المخصص للسينما المناضلة ، العدد رقم ٥ باريس ١٩٧٩ .,ورأينا أن المادة التى يتوفر عليها ليست معروفة فى أوساط السينما المصرية والعربية . والملفت للنظر أنه كانت قد نشأت محاولات مشابهة فى السينما المصرية فى الستينات حين قامت جماعة « السينما الجديدة » التى سرعان ماتوقفت ، ولعل خبرة هذه التجربة تكون مرشدا للسينمائيين الجدد فى مصر ..

باريس ٦٨ : السينما المناضلة

إعداد وتقديم :
سلوى سالم

يحتفل العالم هذا الشهر بمرور عشرين عاما على ثورة الشباب فى مايو عام ١٩٦٨ التى هزت المجتمع الفرنسى حتى الأعماق وكان لها آثارها الواضحة على حركات الشباب فى العالم كله فى ذلك الوقت .

وقد تعدت هذه الثورة الأوساط الطلابية وأسوار الجامعات وامتدت حتى شملت تجمعات وفئات أخرى كثيرة تعانى من القهر .

وكانت « **السينما المناضلة** » والقائمون عليها من الشباب الضائع فى زحام الأعمال التجارية الضخمة من أوائل الفنون التى انطلقت لتتأثر وتؤثر فى هذه الأحداث وليكتسب مفهوم « السينما المناضلة » ثباتا ووضوحا لم يكن له من قبل .

مفهوم السينما المناضلة

يفرق الناقد الفرنسى اليسارى المعروف جى هانبيل بين تعبير « السينما المناضلة » و « السينما السياسية » ويرى ان كل فيلم (وكل عمل فنى) هو بالضرورة « فيلم سياسى » أو « مناضل » ، طالما أنه يعكس دائما بدرجة أو بأخرى رؤية معينة للعالم « يناضل » من أجلها بشكل ضمنى أو صريح. غير أن « **السينما المناضلة** » تعبر بشكل صريح عن الدور الذى تريد ان تلعبه سواء على المستوى الايديولوجى أو السياسى وايضا على الصعيد الثقافى .

ويقول هانبيل ان تعبير « مناضلة » ليس افضل التعبيرات ولكنه أقلها سوءا فكل التسميات الأخرى التى طرحت مازالت حتى الآن لاتعبر عن مفهوم هذه السينما . وتعبير « السينما البديلة » مثلا غير دقيق إذ ان هناك أفلاما بديلة ولكنها ليست مناضلة بالمعنى الصريح الذى أوضحناه . وتعبير « سينما غير تجارية » لايصلح لأن هناك أفلاماً ليست تجارية وأيضا ليست مناضلة ومن ناحية أخرى هناك احتمال ان تجد بعض الأفلام المناضلة فرصة للعرض التجارى .

« **سينما سياسية** »؟ بالإضافة الى ماقلته منذ قليل من أن كل الأفلام تعتبر بطريقة ما سياسية ، فإن هذه التسمية يمكن أن تنطبق على أفلام موجهة للجمهور العريض مثل فيلم « **زد** » على سبيل المثال . « **السينما الشعبية** » ؟ أقول إنه إذا كانت كل الأفلام المناضلة تسعى للوصول الى الجماهير إلا أن قلة قليلة منها يحقق هذا الغرض وأتساءل : أليست أفلام لويس دو فينيس أفلاما شعبية ؟

وبالإضافة الى كل هذه الأسباب التى تجعلنا نختار تعبير « السينما المناضلة » هناك ثلاث مواصفات رئيسية لابد من أن تتوفر فيها :

١ ـــ انها سينما تصنع سواء فى الدول الرأسمالية المتقدمة (فى الغرب) أو الدول المستغلة (فى العالم الثالث) ، على هامش عملية الانتاج والتوزيع التجارية ، وذلك ليس لأسباب مثالية ، ولكن لأن هناك إصرارا على إبقائها معزولة . ومع ذلك فهناك نوع من السينما المناضلة فى بعض الدول الاشتراكية التى تعى جدوى الابقاء على هذا النوع من السينما فى ظل صراع الطبقات الذى يستمر بعد الثورة كما فى التجربة الصينية . وكان فيرتوف ومدفدكين يعملان بهذا المفهوم وبهذه الروح فى الاتحاد السوفيتى الوليد .

٢ ـــ تلجأ السينما المناضلة فى ظل النظام الرأسمالى الى استخدام الوسائل والمعدات البسيطة مثل الأشرطة ١٦ مم أو ٨ مم أو حتى أشرطة الفيديو . وهذه الظروف تؤثر كثيرا على مستقبل الأفلام المناضلة التى نادراً ماتصل من حيث التكنيك الى مستوى الأفلام التجارية . وفى فرنسا تنجز هذه الأفلام بمشقة بالغة .

٣ ـــ السينما المناضلة لابد أن تكون مقاتلة وأن تكرس نفسها لخدمة الطبقة العاملة والطبقات أو الفئات الشعبية الأخرى ، وذلك بأن تأخذ على عاتقها مهمة الاعلام ـــ المضاد والتحريض وهى سينما تكافح بشكل عام ضد الرأسمالية والامبريالية . ولذلك فهناك عدد كبير من السينمائيين المناضلين يعملون بدون أجر أو بمكافآت زهيدة .

□ □ □

كانت هذه هى الملامح العريضة التى تحدد مفهوم مانطلق عليه « **السينما المناضلة** » . وهذا النوع من السينما يطرح نفسه بشكل عام كسينما بديلة . وليس من قبيل الصدفة أن أول جماعة سينما مناضلة أطلقت على نفسها اسم « سينما الشعب » (فرنسا ١٩١٣) ثم جماعة « السينما الحرة » ، وفى بلجيكا وهولندا كان اسمها « السينما الهاربة » FUGITIVE CINEMA وفى لندن أطلق عليها « السينما الأخرى » OTHER CINEMA .

وكل هذه المسميات إنما تعكس شعورا بأن السينما السائدة ليست حرة وليست فى خدمة الشعب .
وكما قال المخرج السوفيتى فيرتوف : « ان الكاميرا لم يحالفها الحظ لإنها ولدت فى عصر لم يكن فيه بلد واحد إلا ويسود فيه رأس المال » .

من أرشيف السينما المناضلة فى فرنسا

لم تولد السينما المناضلة عام ١٩٦٨ وإنما سبقتها إرهاصات ومحاولات بدأت بعد سنوات قليلة من

ظهور الفن السابع . ولابد هنا من أن نعبر سريعا على أهم المحطات التى مرت بها السينما المناضلة قبل محطة ٦٨ ويمكن رصدها على النحو التالى .

سينما الشعب

خصص الناقد والمؤرخ السينمائى المعروف جورج سادول صفحتين من الجزء الثالث من كتابه من تاريخ السينما لأنشطة جماعة « سينما الشعب » . كتب جورج سادول بعد أن أوضح أن السينما الفرنسية لم تكن تعبر عن تطلعات الجماهير قبل الحرب العالمية الأولى : « لم تكن التنظيمات العمالية تلتفت كثيرا الى تزايد مساحة الدعاية البرجوازية فى السينما ، وقامت محاولة لاستخدام الكاميرا لأغراض عمالية .

وفى يوليو عام ١٩١٣ أعلنت صحيفة « المعركة النقابية » التى كان يصدرها جوستاف هيرفيه الفوضوى أن عدداً من الشخصيات الفوضوية قد أسسوا « سينما الشعب » . ولخصت الخطوط العريضة لبرنامجها فيما يلى : « إن التعليم والتهذيب والتثقيف تعنى التحرير . وسيكون للبروليتاريا سينما خاصة بها لكى تنشر قيمها ومثلها . سننتج أفلاما علمية وترفيهية وثورية وتاريخية ، ولكن عن تاريخ البروليتاريا وعن معاناتها ومخاوفها وتطلعاتها ، وأفلاما اخلاقية ولكن عن أخلاقها هى أى تمجيد العمل الحر والمحرر . هذا ماستفعله « سينما الشعب » وليس أى شىء آخر لانها سينما من الشعب واليه » .

ويضيف سادول أن « سينما الشعب » تأسست كشركة مساهمة يديرها المناضل النقابى — الفوضوى بيدامان . وقد انتجت فيلما تسجيليا عن جنازة فرانسيس بريسانسيه ، أحد مؤسسى الحزب الاشتراكى الموحد الذى توفى سنة ١٩١٤ . وفيلما بعنوان « الشتاء متعة الأغنياء ومعاناة الفقراء » وفيلم آخر عن الجوع الذى تعانى منه العاملات فى المنازل . غير ان هذه الأفلام لم تجد لها سوقا فى دور العرض التجارية وكان أقصى ماحققته هو عرضها فى الجامعات الشعبية أو عن طريق النقابات التى كانت تستخدمها لأغراض دعائية.ويعلق سادول آسفا ان هذه السينما المناضلة أفسدها دعاة الإصلاح .

أصدقاء سبارتاكوس

انشئت جماعة « اصدقاء سبارتاكوس » عام ١٩٢٨ كواحدة من أوائل نوادى السينما فى العالم . **وكان هدفها الاساسى هو تحطيم قوانين سوق التوزيع التجارى . فى البداية ارادت الجماعة ان تنشىء قاعدة توزيع سينمائى ، وذلك بإختيار أفضل الأفلام من الانتاج العالمى من الاتحاد السوفيتى ودول أخرى . وكانت تعرض الأفلام التى تحمل قيما شكلية جديدة والتى تلتزم فى الوقت نفسه بخط سياسى واجتماعى واضح . ولاقت « اصدقاء سبارتاكوس » من البداية نجاحا كبيرا وكانت الطبقة العاملة هى اكثر الفئات حبا وإقبالا على السينما . وبعد عام من انشائها اضطرت الجمعية ان توقف نشاطها بناء على طلب مأمور أحد الأقاليم وذلك لأسباب .. أمنية ، فقد كانت القاعات تغص بالمشاهدين وكان عشرات الملايين من المتفرجين يشاهدون أفلاما مثل المدرعة باتومكين .**

الجبهة الشعبية

حقبة أخرى هامة فى تاريخ السينما المناضلة هى فترة « الجبهة الشعبية » التى بدأت عام ١٩٣٥ .

كانت التنظيمات الاشتراكية هى أول من فكر فى استخدام الفيلم فى الدعاية السياسية وبدأت فى إنتاج أفلام تسجيلية لتوعية العمال بحقوقهم ومشاكلهم ومستقبلهم . وسرعان ما أخذ الحزب الشيوعى بدوره فى استخدام السينما كسلاح سياسى فأسند الى جميعة « أصدقاء السينما المستقلة » مهمة انتاج فيلم للدعاية الانتخابية للحزب . وكان فيلم « الحياة لنا » الذى يعتبر من أقوى الأفلام فى تاريخ السينما المناضلة فى فرنسا وقد أخرجه المخرج الكبير جان رونوار . وكان قرار الرقابة بمنع عرض الفيلم وراء انشاء جمعية « السينما الحرة » أو CINE—LIBERTE التى انبثقت عن جمعية « أصدقاء السينما المستقلة » . وظل الفيلم يعرض بشكل سرى فى نوادى السينما والتجمعات الخاصة ولم يصرح بعرضه إلا عام ١٩٦٩ أى بعد أحداث ٦٨ وبعد غياب ٣٣ عاما عن الشاشة .

حرب الجزائر :

حرب الجزائر هى آخر المحطات التى سبقت سينما ٦٨ ومهدت لها وصنعت وعيا تقدميا ساهم فى إثرائها . ولابد من الاشارة إلى انه قبل انفجارة ٦٨ كانت حرب الجزائر هى التى أعطت دفعة جديدة للسينما المناضلة فى فرنسا التى ساهم فى تدعيمها منذ عام ١٩٦٠ المعدات والأجهزة الخفيفة الوزن المستخدمة فى السينما التسجيلية .

كان نادى سينما ACTION فى باريس يبذل جهدا خارقا للإبقاء على السينما السياسية فى تلك الفترة (٥٨ — ٦٣) .

كان أول فيلم قصير يندد بحرب الجزائر بعنوان « **أمة الجزائر** » الذى شارك فى إخراجه جون لود ورينيه فوتين وسيلفى بلان واريك بلوبيه . وقد انتج عام ١٩٥٠ وهو عبارة عن مجموعة من الصور الثابتة ، وللأسف لاتوجد منه أى نسخ الآن . وفى عام ١٩٥٧ اخرج التونسى هيدى بن خليفة مع الفرنسية سيسيل دو كوجيس فيلما بعنوان « **اللاجئون الجزائريون** » .

من بين الأفلام القصيرة الأخرى التى تتناول حرب التحرير الجزائرية لابد من الاشارة الى أفلام بول كاربيت : الفسحة (١٩٦٠) مارسيليا بلاشمس (١٩٦١) وغدا الحب (١٩٦٢) بالإضافة إلى عدد من الأفلام الأخرى مثل « فتاة الطريق » اخراج لويس تارم « العودة » لدانييل جولد نبرج و « أحيانا الأحد » لآدو كيرو و« فضيلة » لفرانسوا ميشكين ، وكلها تتناول القضية من وجهة نظر الجنود الفرنسيين العائدين من الحرب تسيطر عليهم مشاعر الاضطراب وهو نفس الموضوع الذى تناوله جان كلود بوريا فى فيلمه « بعد ٢٧ عاما » (١٩٦٥) .

وهناك فيلمان يعتبران مع فيلمى « **أمة الجزائر** » و « اللاجئون الجزائريون » من أهم الأفلام التى تناضل ضد الحرب هناك والتىتناولتها من وجهة النظر الأخرى وهما فيلما « **أكتوبر فى باريس** » و « **عمرى ثمانى سنوات** » .

فيلم « اكتوبر فى باريس (١٦ مم طويل) صورة فريق قادة جاك بانجيل يعرض لأحداث ١٧ أكتوبر ١٩٦١ الدامية . وهو اليوم الذى جاء فيه عشرات الآلاف من الجزائريين ليتظاهروا فى شوارع باريس بدعوة من جبهة التحرير الوطنية الجزائرية وهاجمتهم قوات الشرطة بعنف وفى الأيام التالية وجدت جثث حوالى مائة جزائرى ملقاة فى نهر السين . والفيلم يصور جزءا من المظاهرة ويتحدث فيه بعض الذين نجوا ويَروون عمليات التعذيب التى تعرضوا لها فى أقسام البوليس . والفيلم ظل ممنوعا من العرض ولم يسمح بعرضه الا فى اوائل السبعينات .

اما فيلم « عمرى ثمانى سنوات » فهو من اكثر الأفلام الفرنسية التى تندد بحرب الجزائر ذيوعا . وقد اخرجه فى تونس يان لوماسون واولجابولياكوف والمخرج رينيه فوتييه . والفيلم يعرض للوحات رسمها الأطفال الجزائريون اللاجئون فى تونس ومعظمهم من الايتام . وقد منع الفيلم من العرض ولكنه عرض بشكل سرى فى فرنسا حيث اثار ضجة فى الصحافة . وقد نفذ عدد مجلة « الانصار » التى نشرت تعقيبا على الفيلم تحت عنوان « صدمة ودرس » :

الا ان الخلافات سرعان مادبت واخذ صاحب كل فيلم يستعيد انتاجه .
وفى سبتمبر ١٩٦٨ لم يبق سوى ١٥٠ شخصا فقط من الثلاثة آلاف شخص الذين اشتركوا فى الجمعية العمومية فى مايو والذين كانوا يمثلون كل الاتجاهات السياسية تقريبا .
إلا ان الجناح الاكثر ثورية هو الذى بقى اخيرا فى لجنة التوزيع التى عرضت على مدى عام ونصف حوالى مائة فيلم .

وقد وضعت التناقضات العديدة نهاية وجود هذا التجمع فى أوائل عام ١٩٧٠ ، وعاد السينمائيون المناضلون الى جماعاتهم الصغيرة .

وبينما كان التيار التروتسكى هو الذى يسود قبل احداث مايو فإن الحركة الماركسية ـــ اللينينية هى التى نمت فى أعقاب هذه الأحداث وهو النمو الذى أفرز اتجاهات سياسية مختلفة نشبت بينها خلافات حادة وهكذا حلت النزاعات والصراعات محل تصوير ومونتاج الأفلام الجديدة .

وبالرغم من ذلك فقد ظل قطاع تنظيم وتوزيع وعرض الأفلام المناضلة يعمل بنشاط .

ويمكن ان نرجع نجاح توزيع افلام « الجمعية العمومية » فى تلك الفترة الى ثلاثة عوامل :
ـــ ان التليفزيون لم يعكس بأمانة تطورات احداث مايو .
ـــ ان الحى اللاتينى وماكان يدور فيه من احداث ومناقشات كان يشكل عنصر جذب يثير فضول الجمهور للتعرف عليها .
ـــ ان تحرك لجان العمل والجماعات الثورية اسفرت عن تصاعد المد الثورى وساعدت على نشر السينما المناضلة بين الجماهير .

« عندى ثمان سنوات ليس الا ... عشر دقائق فى فيلم قصير بدون توقيع يصور بعض لوحات لأطفال جزائريين .. ولكنها عشر دقائق تصدم لانها ولاول مرة تعكس صوت الحقيقة .. فيلم غير تقليدى يرفع اصابع الاتهام » .

وقد كان لهذا الفيلم دور كبير فى دفع السينما الفرنسية المناضلة . فقد اصدر فريق العمل بالفيلم ومجموعة من اصدقائهم سنة ١٩٦٢ بيانا « من اجل سينما بديلة » وهو يحمل كثيرا من التنبؤات بالنسبة للسينما المناضلة التى شهد الواقع تحققها بعد ذلك .

ويؤكد شباب السينمائيين فى بيانهم على انهم قرروا ان يقتحموا الموضوعات المحرمة (تابو) فى فرنسا وعلى رأسها حرب الجزائر وحق الاجهاض وأوضاع الجيش والحزب الشيوعى والعمال والكنيسة والجنس وغيرها من القضايا التى تصطدم دوما بالفكر المحافظ المستكين . واكد البيان أيضا على ضرورة مكافحة الرقابة : رقابة السلطة ورقابة المال التى جعلت من السينما فى فرنسا اكثر الفنون حماقة واقلها جرأة واكثرها جبنا فى العالم . وطالب السينمائيون الشبان الجمهور المتلقى بالاحتجاج على السينما السائدة التى تكتفى بتسليته فقط وبالالحاح من أجل سينما تقول له الحقيقة . واشار البيان الى ان الانتاج السينمائى مقيد بسلسلة من الاجراءات تجعله فى النهاية يعبر عما تريده السلطة ويطالب العاملين فى مجال السينما برفض هذه الإجراءات والعمل مع الجماهير لخلق سينما بديلة تهجر بلا رجعة عالم الاحلام الى عالم الواقع الحى الملموس .
والى جانب عشرات اخرى من الأفلام المناضلة التى ظهرت بين عامى ١٩٦٠ ـــ ١٩٦٨ والتى كانت تزحف نحو مايو ٦٨ لابد من ان نشير الى اسهامات المخرج العظيم كريس ماركر وخاصة الى فيلمين « التماثيل تموت ايضا » (١٩٥٢) و« مايو الجميل » (١٩٦٣) وقد أثر اسلوبه الفنى بشكل واضح على عدد من مخرجى السينما المناضلة .

سيناريو ٦٨ : السينما فى خدمة الثورة

فى يوم ١٥ مايو وبعد حوالى أسبوع من تمرد الطلبة وتظاهر حوالى مليون شخص فى احياء باريس قام أربعة من السينمائيين الشبان بتكوين لجنة للسينما فى اطار لجان العمل التابعة للسوربون . وكانت قد بدأت عروض عشوائية لأفلام تقدمية وثورية فى مختلف انحاء العاصمة واحيانا بدون تصريح رقابة . وفى اليوم التالى وافق طلبة معهد فوجيرار (المعهد القومى الفنى للتصوير والسينما) على تحويل معهدهم الى مقر عام للإعلام السينمائى .

وفى مساء يوم ١٧ مايو وفى نفس المعهد وبعد عدة اجتماعات عقدت اثناء النهار قرر حوالى ألف شخص من السينمائيين والفنيين المحترفين والهواة تكوين « جمعية عمومية للسينما الفرنسية » وبعثوا ببرقية للمشاركين فى مهرجان كان للإمتناع عن المشاركة وايقاف المهرجان وهو النداء الذى سيلقى استجابة وسيتم تطبيقه بالفعل .
وفى نفس اليوم قام عمال شركة رينو للسيارات بتصوير فيلم فى مصانع الشركة مستخدمين خامات زودهم بها مركز خدمة الأبحاث بهيئة الاذاعة والتليفزيون .

وفى يوم ١٨ مايو نظمت الجميعة العمومية نفسها وشكلت خمس لجان عمل مفتوحة للجميع . وفى اليوم التالى دعت جمعية نقابة الفنيين فى اجتماع طارىء الى إضراب مفتوح وقامت بنشر بيان أهم ما جاء فيه « يجب ان يعى الجميع خطورة الوضع الراهن وان الدعوة لإضراب مفتوح لايستهدف مطالب تقليدية وإنما اعادة تقييم للهياكل الجامدة التى نعمل فى اطارها .. إضربوا عن العمل .. احتلوا أماكن العمل فى نظام وانضباط فهناك مهام كبرى تنتظرنا .. لقد اعلنت حالة الطوارىء فى السينما » .

وفى نفس اليوم عاد المشاركون فى مهرجان كان بعد ان نجحوا فى ايقافه .

وفى يوم ٢١ مايو اعلنت الجمعية العمومية ان المركز القومى للسينما يعتبر ملغيا ووزعت لجنة السينما منشورا جاء فيه : « ايها السينمائيون ماذا انتم **فاعلون من اجل السينما ؟ لابد فورا من التنبه الى الضرورة القصوى لوضع السينما فى خدمة الثورة**،وفيما بعد عقدت عدة اجتماعات للجمعية العمومية عرضت خلالها ١٩ مشروع لإعادة تنظيم المهنة .

ووافق المجتمعون على أربعة مشروعات على أن تخضع للبحث . وفى يوم ٥ يونيو عقد اجتماع ثالث خصص لقراءة مشروع شامل لم تتم الموافقة عليه وتم الاقتراع على مشروع قرار يحدد المبادىء الاساسية لمهمة الجمعية العمومية ويؤكد أن هدفها « ان تجعل من الحياة الثقافية وبالتالى من السينما مرفقا عاما » .

وفى عددها الصادر فى أغسطس ١٩٦٨ كتبت مجلة « كراسات السينما » لتستخلص نتائج اعمال الجمعية العمومية : « بعد هذا المد الخطير لن ينعم المركز القومى للسينما ولاتجار هذا الفن بالهدوء فى المياة الراكدة التى حركتها أحداث مايو . فنقابة الفنيين وجمعية المخرجين يديران معركتهما من اجل الاصلاح بقوة لم تكن لديهما قبل تشكيل الجمعية العمومية . ومن ناحية أخرى تتابع الجمعية العمومية عملية إنشاء نوع آخر من السينما على ضوء نتائج النقد والتحليل الأكثر راديكالية لنظام السينما السائد . ان الكفاح مستمر على جبهتين : داخل النظام السينمائى الفرنسى وعلى هامش هذا النظام وضده وذلك بإنشاء سينما سياسية لها أدواتها الجديدة ، شبكاتها الجديدة ومتلقوها الجدد .

بعد الجمعية العمومية : السينما المناضلة

كتبت مجلة « السينما السيا سية » فى عددها الثانى تقول : كانت السينما المناضلة حتى مايو ٦٨ مجرد اداة حزبية تعمل فى ظل هياكل وظروف عمل تقترب من السينما التجارية . وقد أدى تطور التليفزيون الى انتشار استخدام افلام ١٦ مم والكاميرات الخفيفة والصوت المتزامن . وكان بديهيا ان تنتج افلاما سياسية تعتمد هذا التكنيك . كان مايو ٦٨ فى فرنسا وراء استجابة شباب السينمائيين لتيارات اليسار المتطرف (التروتسكية ، والفوضوية) .

وبتجمعهم حول الجمعية العمومية للسينما الفرنسية كان معظم العاملين بالمهنة يعملون وضع لوائح لسينما برجوازية جديدة بينما كان الآخرون يصورون افلاما عن الاحداث الجارية .

وبدأت الجمعية العمومية فى تجميع المواد والشرائط الخام والنقود حتى تمكنت من تصوير حوالى ٧٠ ألف متر من الأفلام محققة بذلك مكتبة سينمائية مركزية متاحة للجميع .

نشرت مجلة « الجمعية العمومية للسينما » فى عددها الثالث مانفستو أو بيانا بعنوان « من اجل سينما مناضلة » جاء فيه :

« نحن نؤيد استخدام الفيلم كسلاح سياسى لكى نحقق القطيعة الايديولوجية مع السينما البرجوازية .
فكيف يمكن للفيلم ان يصبح سلاحا سياسيا ؟
ــ يمكن للفيلم ان يزود المتلقى بمعلومات تتجاهلها الصحافة المقروءة والمسموعة عن عمد (كالإضرابات المحلية والفصل التعسفى للعمال والكفاح الثورى فى بلدان العالم المختلفة)
ــ ان يساعد على تحليل آليات النظام الرأسمالى بهدف الكشف عن تناقضاته وبالتالى العمل على مكافحته .
ــ يمكن ان يساعد فى نشر وشرح واستخلاص دروس من كل اشكال الكفاح الثورى والقيام فى هذه الحالة بوظيفة نقدية وتعبوية .

من اجل هذا لابد وبقدر الامكان وطبقا للظروف الموضوعية وإمكانيات الحركة التى تفرضها من ربط هذه القطيعة الايديولوجية بممارسة نضالية .

ولذلك فنحن ندافع عن

١ ــ استخدام الأفلام كسلاح للكفاح السياسى يتولى المناضلون مراقبتها سواء اثناء تصويرها أو توزيعها .

٢ ــ استخدام الأفلام كقاعدة لتبادل الخبرات السياسية ومن هنا ضرورة ان يعقب عرض كل فيلم ندوة لمناقشة فيما يطرحه من مشكلات حية . وهذه الطريقة من شأنها ان تتيح للعاملين التوجه السينمائى نحو ما يقتضيه الكفاح وان يضمنوا للأفلام الحلول التى يقترحونها .

٣ ــ استخدام وعمل افلام ترتبط بالعمل السياسى (مظاهرات ، اضرابات ، مؤتمرات ..) .

٤ ــ نشر كتيبات مع عرض الأفلام تشرحها وتكملها .

وفى عام ١٩٧٠ لم يعد للجمعية العمومية اى وجود يذكر وظلت الجماعات السينمائية المتعددة التى تكونت فيما بعد لتتحدى على طريقة « ثورة المائة زهرة » .

كانت اهم نتائج مايو إذن هو تزايد ونمو جماعات إنتاج وإخراج وتوزيع الأفلام واشرطة الفيديو . وقد بلغ عدد هذه الجماعات مايقرب من عشرين جماعة فى مجال السينما وحوالى عشرة فى مجال الفيديو .

اما اهم الجماعات السينمائية فهى :

ــ ايسكرا ، السينما الحرة ، سينما الكفاح ، السينما السياسية ، يونسيتيه UNICTIE سينى ــ اوك

Ciné-Oc ــ سينوك CINOC ــ سينيتيك ــ جبهة الفلاحين ــ جماعة سينما فانسين ــ حبة الرمال ــ السينما الحمراء ، ابيك ، ثورة افريقيا ، كينوبرافدا ، سليلويد ، صوت وصورة .

جماعة إيسكرا

ايسكرا هى اكثر هذه الجماعات انتاجا على الاطلاق (حوالى مائة فيلم) وتقوم بنشاط كبير ايضا فى مجال توزيع الأفلام (المناضلة) ولذا سأكتفى بالتعريف بها لنكون فكرة أوضح عن هذه الجماعات .

بدأت « ايسكرا » نشاطها عام ١٩٦٧ تحت اسم SLON (أى مكتب اطلاق الاعمال الجديدة) .

اما ايسكرا فقد بدأت نشاطها بين عامى ٧٣ ــ ٧٤ وهى لاتعمل لحساب أى حزب ولكنها تطرح نفسها كجماعة يسارية هدفها التعبير عن الجماهير .
وكلمة ايسكرا تلخيص لكلمات صورة وصوت وكينوسكوب وانتاج الصوتيات ــ المرئيات . وهى ايضا كلمة روسية تعنى الشرارة وهو عنوان جريدة لينين فى السنوات الأولى لتأسيس الحزب الاشتراكى الديموقراطى (الشيوعى فيما بعد) .

ومن اهم الأفلام التى انتجتها ايسكرا :

افلام عن مايو ٦٨

حق الكلام ــ بانو لن يمر ــ ١١ يونيو ٦٨ ــ مليون

افلام عن الشرق الأوسط

من اجل الفلسطينيين ، شهادة إسرائيلية إغراءات للسلطة ــ دقت ساعة التحرير .

أفلام عن فيتنام :

تحية لهوش منه ــ فيكى فى فيتنام ــ تكنولوجيا ــ القتل ــ الحرب الكيماوية ــ ثمن السلام

افلام عن امريكا اللاتينية

نتحدث اليكم من امريكا اللاتينية ــ نتحدث اليكم من البرازيل ــ السنة الأولى ــ نتحدث اليكم من شيلى ــ شيلى ــ ماهى الديمقراطية .
كانت هذه إطلالة سريعة على السينما المناضلة فى فرنسا وبالتحديد على محاولة السينمائيين هناك تحرير المهنة ــ فى إطار الثورة الشاملة ــ من قيود السلطة واثقال السينما التقليدية .
وإذا كان قد بقى شىء من هذه التجربة الفريدة يمكن ان ترثه الأجيال الجديدة من السينمائيين فهى هذه الروح : روح الثورة والطموح للتغيير من أجل سينما جديدة متطورة .

تمر ، هذه الأيام ، الذكرى الأولى لرحيل الكاتب المسرحي الكبير نعمان عاشور ، الذى رحل فى أبريل ١٩٨٧ . و « أدب ونقد » تنشر ، هنا ، فصلاً من الجزء الثانى الذى كتبه نعمان عاشور ، قبل رحيله ، تكملة لمذكراته فى الحياة المسرحية المصرية ، والذى صدر الجزء الأول منه بعنوان « المسرح حياتى » . كما ننشر واحداً من الحوارات الأخيرة التى أجراها معه الزميل أسامة عفيفى.

مسرح الستينات :

المسرح يقاوم الثورة المضادة

نعمان عاشور

تقديم

هذا هو العنوان الذى أختاره اليوم للجزء الثانى من ذكرياتى التى ضمنتها كتابى « المسرح حياتى » ، وهو كتاب أصدرته عام ١٩٧٤ ، وكان عبارة عن مجموعة متلاحقة من الذكريات . وفى هذا الكتاب حاولت من خلال نظرتى الخاصة ومفهومى الذاتى ، وما خضته من تجارب وما قمت به من ممارسات فى النشاط المسرحى المحتدم الذى واكب بداية النصف الثانى من هذا القرن ، وحاولت فيها أن أصور بعض ملامح الحركة المسرحية التى قدر لى أن أساهم فيها بنصيب باكر .

إننا إذ نتحدث اليوم عما أصبحنا نسميه مسرح الستينات ، يأخذنا الهلع بقدر ما يأخذنا الانبهار ، بما وصلت إليه حال المسرح الآن ، وما كان عليه المسرح قبلاً فى تلك المرحلة الزاهرة فى حياتنا الثقافية .

وسأبدأ فصول هذا الجزء الجديد باسترجاع بعض المعالم العامة التى ميزت تلك الفترة فجعلتها بحق الركيزة والدعامة لتحقق وجود الفن الدرامى فى حياتنا الأدبية والفنية ، فللمسرح تاريخه الذى لاينكر ولا يستهان به فى حياتنا المعاصرة . ولكنه رغم امتداده على مدار مايقرب من قرن و نصف ، لم يبرز على حقيقته كلون أدبى وفى نفس الوقت كعرض تمثيلى مرتبط بحياتنا الثقافية ، وبالتالى حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، إلا فى أعقاب ثورة يوليو ، ١٩٥٢ .

لقد كان المسرح أوفى وأصدق وأبرز تعبير أدبى وفنى وفكرى يمكن أن ينطق بما أسفر عنه

وقوع الثورة فى مصر من تغييرات سياسية واقتصادية واتجاهات وانطلاقات ثقافية . ولهذا كان الطريق ممهدا أمام الوثبة المسرحية التى صاحبت قيامها .

وقفت بى الذكرى فى الجزء الأول من كتابى « **المسرح حياتى** » ونحن على مشارف الستينات ، والنشاط المسرحى يطغى على كل نشاط أدبى وفنى عداه ، ويجتذب إليه العديد من كتاب القصة والرواية والنقد والشعر : يوسف ادريس وألفريد فرج ولطفى الخولى وميخائيل رومان ، ثم سعد الدين وهبه وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوى ، ومن قبلهم رشاد رشدى ومحمود السعدنى ونجيب سرور ، تلاحق إقبالهم على الكتابة للمسرح بعد أن سيطر على منطلقات التعبير الأخرى وتحول إلى منبر ثقافى وبؤرة إشعاع فكرى .

والحق أن هؤلاء الذين توافدوا على التأليف المسرحى كانوا فى أغلبهم يمثلون التيار الثقافى الفكرى الذى سبق قيام الثورة ، وكان يجنح إلى اليسار الواسع العريض كاتجاه سياسى واقتصادى واجتماعى يناهض الملكية والإقطاع والاحتلال الانجليزى ، ويسعى إلى تحقيق العدالة الاجتماعية للأغلبية الساحقة المطحونة من المواطنين .

وتصاعدت موجات النشاط المسرحى فى هذا الاتجاه إلى حد جعل المسرح وكأنه الكتلة المعارضة لكل التيارات التى كانت تحاول كبح جماح الانطلاقة التى اجتاحت الأوضاع السياسية فى أعقاب العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ ، والتى تمثلت فى المناداة بالعدالة الاجتماعية أو ماتطور بعدها ليصبح ما أسماه عبد الناصر « حتمية الحل الاشتراكى » .

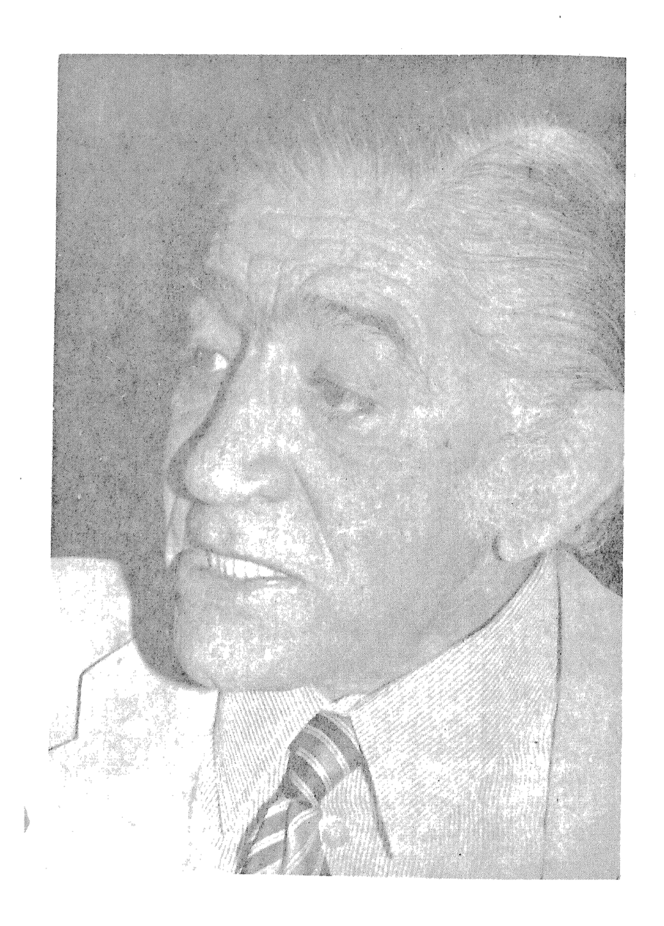
من التأليف إلى الاقتباس

كنت حتى هذه الفترة أكاد أكون المؤلف الوحيد الذى تخصص فى الكتابة للمسرح بانتظام . وكان المسرح القومى يفتتح مواسمه المتتالية من عام ١٩٥٧ إلى عام ١٩٥٩ بمسرحياتى المتتالية : الناس اللى فوق ، سيما أونطه ، صنف الحريم . وكنت قبلها ، ومن خلال المسرح الحر ، كفرقة من الهواة ، قد قدمت « المغماطيس » ، ثم **الناس اللى تحت** ، وهى المسرحية التى أصبحت فيما بعد يؤرخ لها لبداية الحركة المسرحية الجديدة . وكانت حركة تستند إلى التأليف الناضج المباشر للمسرح ، وتستمد قوامها من الواقع الحى الذى يعيشه الناس بكل صراعاته ومتناقضاته وما يعج به من آمال وآلام وتطلعات ، وباللغة التى يستطيع النفاذ بها إلى أعمق أغوار الحياة الاجتماعية وحقائقها الموضوعية . مسرح اجتماعى واقعى يعالج القضايا والمشاكل الاجتماعية بلغة الحياة والناس الذين يعيشونها ، يقوم على التأليف وليس الاقتباس أو الإعداد ، كما كان الشأن فى المسرح فعلاً .

كان التطور قد أسفر على ختام ١٩٥٩ عن وجود مسرح جديد كل الجدة ، يرتبط بالواقع الحى ليعبر عن آمال الناس وآمالهم ، ثم يحاول تحديد رؤية اجتماعية مستقبلية لحياة أفضل . غير أن هذا المفهوم الجديد للمسرح كان يتعارض مع مرحلة الاهتزاز والتردد التى اجتاحت ثورة ١٩٥٢ ، فى محاولة تحديد مسارها الحقيقى . أيامها كان عبد الناصر ينادى صارخا بالحاجة إلى ما أسماه « حتمية وضوح الرؤية » . وكانت عناصر الردة تسعى إلى ضرب الثورة فى الظهر ، فى أظهر وأسطع وجوهها التعبيرية الثقافية ، وهو المسرح . فانتكست الحياة الثقافية وخيم الظلام تماماً أمام الحملات المتتابعة التى كانت تشنها القوى المناهضة على جموع المثقفين ، بالسجن وبالاعتقال والطرد والإبعاد والتشهير .

اقتراف ذنب الكتابة المسرحية

وجدت نفسى فجأة فى الشارع ، بعد أن انطفأت جذو ة الحياة الثقافية . وكان المسرح لايزال قائما يقدم عروضا هزيلة تتناقض تناقضا تاما مع ما أحدثته الثورة من تغييرات جذرية فى أوضاع الحياة



كانت مرحلة قاسية ظل امتدادها حتى بداية الستينات ، حين وجدتنى ألجأ إلى هجرة الكتابة المسرحية ، والمسرح نفسه يكاد يغلق أبوابه . أيامها كنت قد فصلت بقرار جمهورى من وزارة الثقافة كمدير لمكتب البحوث والدراسات الفنية . وظللت أسعى للبحث عن عمل حتى تبينت السلطات أننى لم أقترف ذنبا أو جريمة ، فسمحوا لى أن التحق بالصحافة ، وحددوا لى العمل بجريدة الجمهورية . وفى البداية وضعونى تحت الاختبار ، وحتموا علىّ أن اشتغل بالقطعة دون أن أتقاضى مرتبا ثابتا ، فى الوقت الذى صدر فيه قرار بأن أكتب بدون أن أوقع باسمى على كتاباتى .

بعد خمس مسرحيات ناجحة وضعت الأسس لحركة مسرحية ناضجة ، ومن قبلها عشر سنين متصلة من الكفاح السياسى والانتاج الأدبى لكتابين وثلاث مجموعات من القصص وعشرات البرامج الدرامية والإذاعية ، كان لى اسمى وشهرتى المعروفة بين الكتّاب . فماذا كان القصد من استكتابى بدون توقيع اسمى على ما أكتب ؟

الحق أنه كان موقفا عجيباً ومتناقضاً ، ولكنى تقبلته بترحاب.، فالعمل بالقطعة وأنا فى أوج نشاطى وقدرتى على الكتاب يدر علىّ ربحا أكبر من المرتب الذى يمكن أن أتقاضاه . لكن الكتابة بدون إمضاء تلغى شخصيتى وكيانى كصاحب قلم له شهرته وكيانه . ولقد عانيت من ذلك طويلا ، ومع ذلك أخذت نفسى بكثير من الصبر لأن حالتى كانت أخف كثيراً من حالة العديد من الزملاء والكتاب الذين اعتقلوا أو سجنوا أو لفقت لهم القضايا المزوّرة .

وظللت على هذا الحال عاما كاملاً ، استمر حتى نهاية ١٩٦٠ ، حين بدأت جريدة الجمهورية نفسها تتعثر مالياً ، ويتلاحق الاستغناء عن الكثير من العاملين بها .

وكان حتما أن يأتى دورى لكى يفصلونى منها ، خصوصا وأننى كنت قد عينت بمرتب ثابت خلال العام الطويل ، وصاحب الفضل فى ذلك هو المرحوم الأستاذ كامل الشناوى الذى كان يرأس تحرير الجريدة ، وأصبحت معرفتى به لصيقة ، وكان يقبل إقبالا متصلا على مشاهدة مسرحياتى ، ويتحمس لقيمها الأدبية والفنية . وكانت كافة المحاولات التى بذلت لاستبدال النشاط المسرحى الجاد بنشاط مسرحى مزيف واستبعاد الكتابات والأعمال المسرحية الناجحة ، بزعم أنها مسرحيات هدامة ، ثم العودة إلى المقتبسات والمترجمات وغيرها من المسرحيات الهزيلة القديمة ومحاولة تقديمها كبديل ، لم تستطع أن تمنع إيقاف عرض مسرحياتى ، خصوصا بين فرقة الهواة التابعة للجامعات ، والتى تقوم على أكتاف الطلبة ، وفرق النقابات العمالية والمهنية العديدة . بل إن المسرح الحر كان لايزال يتابع مسرحيتى « **الناس اللى تحت** » ، والمسرح القومى نفسه بعد أن هبطت عروضه عاد ليلجأ إلى تقديم ريبوريتوار لمسرحياتى وخاصة « **الناس اللى فوق** » .

محرر البخت والنجوم

وأقبل عام ١٩٦١ وأنا لا أزال أعمل بجريدة الجمهورية مترجما ومحررا وكاتبا أيضا ولكن بدون التوقيع بإمضائى على مقالاتى . وفى حملة هوجاء من حملات العسف والعبث الذى كان سائداً فى جريدة الجمهورية ، قرروا الإستغناء عن أغلب المحررين ، وبالذات الذين لاتظهر أسماؤهم أمام القراء فيما يقدمون من مقالات وأبواب وموضوعات .

ذات صباح وأنا فى طريقى إلى مكتبى هناك ، طلب إلىّ عامل المصعد أن أسرع إلى لقاء الأستاذ كامل الشناوى لأنه يبحث عنى منذ وصوله ، وكان قد وصل مبكرا على غير العادة . ودار فى خلدى أن الرجل يحمل إلىّ بشرى الموافقة بالتصريح لى أن أوقع مقالاتى . فلما دخلت إلى مكتبه قام إلىّ مسرعاً وأخذنى إلى غرفة جانبية ليخطرنى بأنه سيجرى تعديلا فى كتاباتى ، بمعنى أنه سيجعلنى بدلا من أن أقوم بتقديم موضوعات وترجمات متقطعة ثلاث أو أربع مرات فى اسبوع ، فإنه سيعهد إلىّ بأحد الأبواب اليومية الثابتة التى لاتحتاج إلى توقيع أو إمضاء . ورجانى أن أوافق ولا أعترض لأنه يؤمن بقيمتى الأدبية ويجب أن يحافظ عليها حتى لا يحرم المسرح من كتاباتى . وكنت قد انصرفت أيامها عن المسرح انصرافا كليا ، وكرهت الكتابة المسرحية بحيث كان يمكن بعد هذه الفترة ألا أعاودها أبداً . وقام الأستاذ كامل الشناوى بتحقيق خطته ، فإذا به يعهد إلىّ بتحرير باب البخت وطوالع النجوم ، وكان يحرره أيامها الزميل المرحوم فرج جبران . وتململت كارها فى أول الأمر ، ولم أكن قد أدركت بعد ماوراء هذه الخطة . ومع ذلك قمت بتقديم مواد الباب ، وهو باب يومى يعتبر فى العرف الصحفى وبالنسبة للقراء جميعا من أثبت الأبواب وأكثرها قابلية للقراءة ، ولهذا فهو الباب الوحيد الذى لايمكن الاستغناء عنه . وبالتالى عن محرره .

وبهذه الطريقة نجوت من حملة الاستغناء الجديدة التى اجتاحت الجمهورية ، بوصفى من محررى الأبواب الثابتة . لقد كان ذلك أنسب مايناسب ظروفى ووضعى فى الجريدة . وقد جنبتنى كتابة هذا الباب (وهو باب صغير كنت أترجم العديد من مواده وآخذها من مختلف المجلات والدوريات الانجليزية والفرنسية المتخصصة فى ذلك اللون) جنبتنى كتابة هذا الباب أن ألتزم بتقديم مواد وترجمات وموضوعات مجهلة وخالية من الإمضاء .

سعد وهبه وصلاح سالم

واستمر الحال على هذا المنوال حتى قرب نهاية عام ١٩٦١ ، وكان يتولى الإشراف على الجريدة أيامها المرحوم الصاغ صلاح سالم ، وهو من أعضاء مجلس قيادة الثورة البارزين .

وفى ذات يوم ، وأنا فى مكتب الصديق الزميل سعد الدين وهبة — وكان أيامها يشغل وظيفة مدير تحرير الجمهورية — اقترح سعد علىّ أن أقابل صلاح سالم ، وأن أعرض عليه موقفى ومنعى من التوقيع بإمضائى على كتاباتى ، سيما وهو فى كثير من جلسات التحرير يتحدث عنى بوصفى من كتاب الدار الذين لايكتبون . وكان سعد وهبة قد أفهمه أننى أكتب ولكن بدون توقيع . ومع ذلك فلم تطاوعنى نفسى على مثل هذه المقابلة ، فقد كنت أحس فى قرارة أعماقى أنها ستكون إهانة كبرى من جانبى أن أتوسل لأى إنسان كائنا من كان لكى أمنح حقى البديهى الأولىّ ، وأن أكون صاحب كتاباتى فأوقعها بإمضائى .

فليكن هذا هو موقف السلطة ، وهو موقف غاشم ، ومن العسير أن أدرأه عن نفسى فى مواجهة قوة قاهرة متجبرة . كنت أعيش فى دوامة من الإحباط والقنوط . ولم أفقد ثقتى أبداً فى أننى صاحب قلم وحيل بينه وبين مايكتب ، لكنى أبدا لن أتخلى عن كرامتى واعتدادى بقلمى فى سبيل التوقيع على ما أكتبه بإمضائى . كانت تجربة مريرة يمكن أن تدمر كيانى من الأعماق . وقد لمس الصديق سعد وهبه ، وهو كاتب وصاحب قلم مثلى ، المحنة التى أنا فيها ، فتكفل من جانبه بأن يكشف لصلاح سالم عن حقيقة وضعى ، وأننى ممنوع من التوقيع باسمى على كتاباتى .

وانصرمت عدة أيام قبل أن ينجحوا فى الحصول على موافقة سلطات المنع المتعددة للسماح لى نهائيا بتوقيع مقالاتى . وكان أسطع وأقوى ماحفز السلطات على ذلك أن مسرحياتى التى تحمل اسمى وليس مجرد توقيعى وامضائى كان لايزال يتواصل عرضها فى مختلف المسارح الجامعية والنقابية وتلقى النجاح الجماهيرى الدافق على خشبات المسرح القومى وفى العديد من المحافظات .

الشيء الغريب حقا أن ألتقى فى هذه الفترة بالذات بأحد الضباط المسئولين عن منعى من التوقيع بإمضائى على كتاباتى ، وأن يكون لقائى به فى المسرح القومى وهو يشاهد مسرحيتى « **الناس اللى فوق** » يعاد عرضها للعام السادس ، ولم يكن قد شاهدها من قبل ، ولكنه جاء ليراها ويلقانى مردداً « الحقيقة أنها مسرحية هايلة ، ولكنى أعترض على الإسم لأنه مع المسرحية الأخرى ، وهى « **الناس اللى تحت** » يشكلان ما اسماه شعارا علنيا « للصراع الطبقى » ، وهو صراع غير مرغوب من جانب الثورة » . كان كمن يحاول أن يعتذر لى بلباقة عن موقفه منى لأنه موقف ليس شخصيا ، وإنما يجيء من إملاء السلطة وحدها . ولم يحاول أن يعرفنى بنفسه ولم أحاول أنا من ناحيتى أن أعرف اسمه . ولكنى عرفت بعدها بأعوام أنه كان يشغل مركزا رياسياً هاما فى مكاتب سلطات القمع والاضطهاد وملاحقة من يسمونهم بالمثقفين المتمردين .

وعلى إقبال عام ١٩٦٢ ، وبعد السماح لى بالتوقيع بإمضائى على ما أكتبه ، انطلقت لأكتب اليوميات فى الجمهورية ، وأحرر بابا جديدا موقعا عليه باسمى تحت عنوان « تجارب وقراءات » وازدهرت كتاباتى فى كلا البابين . واستطعت أن أسترد لاسمى ماكان قد فقده على مدى عامين طويلين من الاختفاء والطمس والإهدار .

صراع الثورة والردة

لم تستطع هذه الحملة الهوجاء التى شنت على جموع المثقفين ، وأغلبهم كانوا يقفون فى جانب اليسار ولهم دورهم البارز منذ نهاية الحرب العالمية الثانية فى التمهيد لقيام الثورة ، أن تؤثر على الحياة الثقافية بوجه عام . وكل ما أحدثته أنها أوجدت مايشبه الفجوة فى المسيرة التى كان لابد وأن تستمر ، لأنها لم تأت فجأة كما كان يبدو من حركة الضباط الأحرار الذين قادوها . لم تكن ثورة يوليو مجرد حركة مباركة ، بل كانت الاستكمال الطبيعى للصراع السياسى الضخم الذى احتدم فى أعقاب الحرب العالمية الثانية داخل مصر ، وهو صراع كان يأخذ طابعا اجتماعيا واضحا ولا يقتصر على مجرد المناداة بإنهاء الاحتلال .

كانت ثورة يوليو ١٩٥٢ هى رد الفعل الحقيقى لأبرز نكسات ثورة ١٩١٩ ، وهو استمرار تحكم ووجود النظام الملكى ، والمجاوب الأكيد للصراع السياسى الحزبى الذى سبقها ، وكان يحكمه ويرديه وجود الاقطاع فى ظل الاحتلال الانجليزى والسيطرة الأجنبية . ولذلك فقد كان من أسبق منجزات الثورة القضاء على الملكية وهدم الإقطاع ، ثم بعد ذلك تصفية وجود الاحتلال توطئة لتحقيق العدالة الاجتماعية التى تتطلع إليها الجموع الشعبية . خط سياسى واضح متصل الحلقات سارت عليه الثورة وكان لابد أن تتمه . والسبيل الوحيد إلى إتمامه هو ما انتهى إليه عبد الناصر من حتمية الحل الاشتراكى ، كأصل وأساس فى تحرير مصر وبناء مستقبلها . لكن كان من المستحيل القضاء على الاستغلال وتحقيق العدالة الاجتماعية بدون صراع حاد ومتصل وبعيد الأشواط ، تمثلت مظاهره الأولى

فى الردة التى صاحبت عام ١٩٥٩ ، للانتكاس بالثورة عن أهدافها الاجتماعية الحتمية ، والتى كان لابد لكى تستمر الثورة أن تتابع تحقيقها .

وقد فشلت وتحطمت حملات الردة التى شنتها فلول الإقطاع والمجموعات الاستغلالية الأخرى ، والتى وجهت بكل ثقلها لتصفية تيار اليسار المتزايد فى قوته وتأثيره ، خاصة داخل المنبر الجديد ، وهو المسرح .

وقد عبرت مسرحيتى « **الناس اللى فوق** » عن ذلك أوفى تعبير . فهى تصور انهيار الملكية والاقطاع ، وفى نفس الوقت تشير إلى ظهور رجعية جديدة فى شخصية خليل بك شقيق الباشا بطل المسرحية . وهى الشخصية التى عاشت تترصد الثورة ومنجزاتها الاجتماعية لتنقض على مكاسب الشعب منها مرحلة بعد مرحلة ، ولتكون فى نهاية الأمر ما أصبح يعرف بالطبقة الطفيلية الجديدة ، حاملة لواء المجتمع الاستهلاكى ، بعد ذلك . تماماً كما أنبأت مسرحية « **الناس اللى فوق** » عن ذلك منذ أكثر من ربع قرن .

حوار مع نعمان عاشور قبل رحيله

أسامة عفيفى

قبل رحيله بثلاثة أشهر .. وفى محاولة لإستكشاف عالمه الإبداعى ورسم صورة متكاملة لجوانب مسرحه كرائد من رواد ثقافتنا الوطنية .. أعددنا : كاتب هذا الحوار والزميل سامى كمال ، والزميلتان عزة بدر وحنان أبو الضياء ورقة عمل لحوار طويل بعنوان (**عالم نعمان عاشور**) أنجزناه على مدى ثلاث جلسات مع الرجل ، والذى كان متحمساً للفكرة لدرجة أنه فرغ نفسه تماماً لهذا العمل الذى لم ينشر حتى الآن مكتملاً ..

وهذا الجزء ـــ الذى ينشر فى ذكراه الأولى ـــ يتعرض لرؤية نعمان عاشور نفسه لمسرحه ، ولطريقته فى الكتابة وإيمانه بأن مايكتبه .. هو **تأريخ للقوى الاجتماعية المصرية فى صراعها اليومى مع الحياة** والتنبوء بمستقبل هذا الصراع ، ومستقبل الوطن .

فى عيلة الدوغرى نبه نعمان عاشور إلى خطورة الشرائح الإنتهازية فى الطبقة الوسطى ، التى صعدت على أكتاف الطبقات الشعبية ، وتسعى للإستيلاء على كل شيء .

وفى ختام مسرحيته « بلاد بره » يقف العامل الاشتراكى محمد النمس يتحدث عن ابنه الذى لم يولد بعد رافضاً أن ينتمى إلى أيٍ من أبناء هذا المجتمع قائلاً « بعيد عنهم ومش منهم .. لازم يطلع من رمل الصحرا .. ومية النيل .. وطين الأرض ... من رملة ثانية ، وميه تانيه وطينه تانيه » .

لابد أن يكون البديل الجديد الذى يرسم ملامح المستقبل أكثر صلابة وأكثر وعياً .. فـ « الطبقة الجديدة » ـــ الطفيليون ـــ التى تستثمر كل الخطوات الثورية ، وتلتهم الإشتراكية ،

ستسود إن لم يخرج هذا الجيل الواعي . ولأنه ـــ أى الجيل الجديد ـــ كان غارقاً حتى أذنيه فى النظريات والكتب .. ولأنه عاش فى حلم طوباوى جميل .. أفاق فوجد « فى إثر حادث أليم » أن الطبقة الجديدة التى تسلقت على أكتاف « عم على الطواف » قد باعت كل شيء .. واستثمرت كل شيء .. وسرقت من البسطاء كل شيء .. ولوثت كل شيء .. بل « ومسحت فى عشر سنوات مخ شعب بأكمله .... » .

ولكن الشعب باق .. وحى لايموت .. وكل مايحدث ليس إلا أشياء عارضة .. أو عقبات فى طريق نموه وتطوره ... فكل الطغاة .. وكل الإنتهازيين .. وكل الطفيليين « سيفوتون » ويبقى الشعب .. فهو حى لايموت ...

منذ « المغماطيس » وحتى « حملة تفوت » مسيرة مسرحية حافله ، تحلل .. وتناقش .. وتتنبأ ... وتتفاعل مع كل مايحيق بالوطن من محن وملمات .. تحاول رسم ملامح الغد .. وتتنبأ بالمستقبل .. لتنسج فى إبداع أركان ملحمة نضال هذا الشعب .

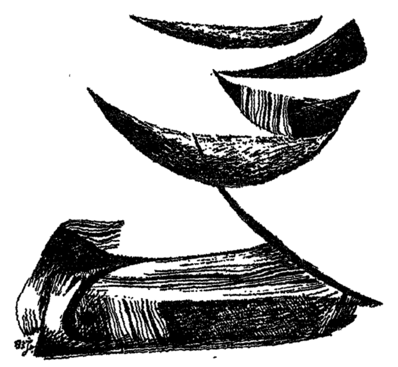
كيف كان ينظر نعمان عاشور إلى اليومى والمعاش ليستخرج منه رهافة وحساسية النبوءة .. إذن ؟! وكيف إستطاع أن يكتب تاريخ الطبقات والقوى الاجتماعية المتصارعة دون مباشرة أو فجاجة أو خطابية ؟!

قلنا : تؤكد دائما أنك لاتدخل الى المسرحية بنظرة مسبقة أو بنسق جاهز ... فكيف تحول اليومى والمعاش إلى مسرحية دون رؤية ..

قال : الطريقة التى أكتب بها تختلف عن الآخرين ... أنا أكتب حينما تنضج الرحلة .. مثلا أنا لم أكتب **برج المدابغ** إلا عندما تكونت الرحلة (السبعينيات) ونضجت ..
وفى « **الناس اللى تحت** » قلت ينبغى أن نتخلص من الكذب والخوف والرياء لكى نصنع « **مصر الجديدة** » . وبعد ذلك فى « **الناس اللى فوق** » كتبتها بعد أن تخلص المجتمع من الباشوات والبكوات ..
وفى **عيلة الدوغرى** كتبتها عندما بدأت الطبقة الوسطى فى الإنهيار وتنفصل عن الطبقات الشعبية وتنبأت فيها بالإنفتاح .. ولذلك لابد أن تكتمل الرحلة وتنضج حتى تتضح ملامحها ، وأستطيع أن أخرج منها بما سيحدث فى المستقبل .. وأثناء النضج ممكن أن أكتب مسرحيات من نوع آخر .
مثلا قبل نضوج مرحلة بداية السبعينيات كتبت رفاعة الطهطاوى **لذلك أنا أعتبر أن أعمالى عملية تأريخ للمرحلة التى أكتب عنها .. وسوف تلاحظ ذلك عندما تقرأها مجتمعة ..**

● ألا يستلزم التأريخ فكرة مسبقة ؟!
ـــ **المسرح ليس فكرة .. المسرح رؤية ..**
● تقول أنك تكتب بعد نضج الرحلة ...

ـــ نعم .
● ألا يعتبر هذا نوعا من عدم المشاركة فى الحدث والجلوس على رصيف الإنتظار حتى ينضج ؟!
ـــ لأ ... أنا أتنبأ بالذي سيحدث بعد ذلك . أنا دورى هنا .. دور تاريخى .. أنا أساعد فى توضيح الرؤية .. عندما أقول فى **بلاد بره** أن الإشتراكية لم توجد بعد .. وأن كل الذى حدث مجرد تحول ضئيل ، وأن هناك من يتربص بالتجربة ، ويعمل من أجل الإستفادة منها .. هذه نبؤة نتيجة تحليل



للواقع ...

● التحليل يفترض وجود فكرة مسبقة ...

ــ لأ .. رؤيا « بالألف » .. رؤيا معينة .. فأنا أبدأ فى رسم الشخصيات .. ثم أتركها تعيش بداخلى ولما تنزل إلى الواقع تكون قد إمتزجت بالرؤيا الشاملة للمجتمع والمستقبل .

● لكن الملاحظ أنك تركز دائماً على الطبقة الوسطى وتتجاهل وجود طبقات أخرى كالعمال والفلاحين حتى أن البعض يرى أنك كاتب الطبقة الوسطى ...

ــ أنا لم أبتعد عن العمال والفلاحين .. فعلى سبيل المثال هناك شخصية **الكمسارى فى الناس اللى تحت** وشخصية محمد الشمس .. فى **بلاد بره** . الكمسارى فى **الناس اللى تحت** أعتقد أنها تؤرخ لفترة من الحياة النقابية العمالية فى مصر .. فبالرغم من كونه عاملا نقابيا : إلا أنه خاين .. لدرجة أن أحد العاملين فى السفارة (التشيكية) عاتبنى عندما شاهد المسرحية قائلاً : كيف تظن العامل بمظن الخائن : كيف يخون العامل ؟! .. وضحكت يومها وقلت له : إن الطبقة المطحونة جداً يمكن أن تخون وهذا حادث فى الواقع ...

وبالتالى ....

● لكن هناك نماذج صلبة .. والحركة العمالية ليست خونة فقط ...

ــ (بعصبية) ثلاثة أرباع النقابيين هم الكمسارى الخائن لأنهم مطحونون ، وغير واعين .. ولكن أنا قدمت نماذج صلبة .. مثلاً محمد الشمس فى **بلاد بره** عامل تقدمى وفاهم ويقول إنكم لن تستطيعوا أن تقيمو الإشتراكية أو الديمقراطية الآن ، وأن الذى سيبنيها إبنى .. وابن ابنى ... وهذه إشارة إلى أن الديمقراطية لن تبنى إلا على أكتاف العمال ... كذلك الطواف فى عيلة الدوغرى إنه تجسيد لمعاناة الطبقات الشعبية ، كل مسرحياتى بها تلك الشخصيات الشعبية ، ولكن التوجه يتم من خلال الإطار الذى يحكمها ويقودها فى المجتمع ، فأنا لا أستطيع أن أتحدث عن العمال بمفردهم أو الفلاحين بمفردهم لأنهم يعيشون فى مجتمع متفاعل ... ولا حتى الطبقة الوسطى تعيش وحدها ... للأسف لم يلاحظ أحد

هذا فى مسرحياتى.. إنهم **يقولون أننى كاتب الطبقة الوسطى ، وأتحدث عن الطبقة الوسطى** .. (بمرارة) ومروا على مسرحياتى مرور الكرام .. **كل مسرحياتى بها عمال .. وفاعلون ومتفاعلون مع الواقع** .. فى « **إثر حادث أليم** » هناك عمال .. أليس بائع الخضر عاملا ؟! أليس دهب السائق عاملا ؟!

الطبقات الشعبية موجودة فى أعمالى لكنهم لاينظرون إليها .. لأنهم لايقتنعون إلا بوجود العامل « كبطل » لقد كانت غلطة كبرى عندما أرادوا أن يمجدوا العمال .. فجعلوا كل الأفعال التى تصدر منهم أفعالا خيرة .. وكأنهم ملائكة .. حتى النقاد الروس الآن لاينظرون الى المجتمع بمثل هذه النظره الساذجة ... العمال لايعيشون فى المجتمع وحدهم.هم يعيشون فى إطار قوى إجتماعية ، وفى إطار مرحلة والكاتب ينظر الى المجتمع ويستخلص منه رؤيته ويدعم بها بناءه المسرحى .. ثم يقوم بوضع الخطوط العامة لعمله الإبداعى .. ليكون معبراً عن تفاعل هذه القوى سوياً ..

● **أليس وضع الخطوط العامة للبناء تعنى رؤية مسبقة للعمل المسرحى ؟!**

ـــ البناء هام بالنسبة للعمل الإبداعى .. القصيده بها بناء .. البناء شيىء والنظرة المسبقة (أو المفتعلة)

شيىء آخر ... أنا أترك لموهبتى إكتشاف الواقع والتفاعل معه .. ثم أرسم ملامح شخصياتى من خلال هذا التفاعل .. فأنا أخلق شخصياتى ثم أتركهم ليتصرفوا بطبيعتهم ، ولا أتدخل فى مسارهم إنهم هم الذين يخلقون لأحداث .

فالبناء الدرامى لايتم على أساس (الحبكة) المسبقة كما يقال .. ولكن الشخصيات تتحرك من خلال موهبتى فتصنع الحدث ، وأنا موضوعى .. ولا توجد شخصية واحده تعبر عن وجهة نظرى .. لأننى لا أؤمن بالشخصية التى تصبح بوقاً للمؤلف ..

● **كيف تتم الكتابة إذن بهذه الطريقة ؟!**

ـــ سأوضح لكم .. مثلاً أنا كنت ساكن فى الجيزة بشارع عبد المنعم ، وكان هناك (بقال) إسمه « الأستاذ وأخيه » وكان دائم الشكوى من أخيه .. ومن خلال كلام الأخ عن أخوه إستلهمت شخصية الأخ فى المغماطيس .. وظهرت لى شخصيات أخرى مثل عطوه أفندى « الرجل العرضحالجى » ، وهكذا أستلهم الشخصية وتتفاعل مع أفكارى فترتسم ملامحها بشكل تلقائى بعد ذلك .. من خلال ثقتى فى موهبتى على خلق الشخصيات .. وهذه الثقة إكتسبتها من النجاح الذى حققته أعمالى بالمناسبة أنا أعانى فى الكتابة أكثر من التأمل ... ووضع النظريات المسرحية المسبقة .. فأنا لا أقصد الإسقاطات التى يلاحظها البعض إنما تأتى تلقائية من خلال تفاعل الشخصيات .. حتى أن مدرسا مساعدا فى المعهد كان يعد رسالة عن مسرحياتى قال لى مره أنه لاحظ أننى قد كسرت الحائط الرابع فى أكثر من مسرحية .. مثلاً فى خناقة الكمسارى مع السيدة .. يترك الكمسارى الحدث ويتوجه للجمهور يخاطبه قائلاً « ياعالم حد منكم ساكن كده .. » أيامها لم يفكر أحد فى مخاطبة الجمهور كذلك فى الناس اللى فوق يخرج الباشا للناس .. أنا حاكلم الناس وأكتبلهم مذكراتى .. هذه اللقطات جاءت طبيعية دون تكلف أو تخطيط مسبق ...

كذلك أنا لاأؤمن بالشخصية المحورية .. مثل كوميديا الريحانى .. كل شخصياتى أبطال .. مهما كان هناك تفاوت فى الشخصيات .. الكل أبطال أياً كانت ضآلة الدور .. فأنا أعتنى جداً برسم الشخصيات وأنحتها نحتاً .. وهذا تأثير شكسبيرى فى أعمالى للأسف لم يلاحظه أحد ..

● **هل معنى ذلك أن شخصياتك ترمز إلى أنماط أو معانٍ معينة ؟!**

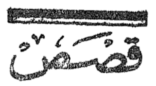
ـــ قال ذلك مرة رجاء النقاش فيما يخص مسرحية عيلة الدوغرى .. لكن أنا لا أقصد ذلك إذا جاءت الرمزية فهى تلقائية ، فأنا عندما أكتب لا أكتب وهناك رموز .. طواف عندى هو طواف من لحم ودم ولا أرمز له بشىء .. أنا لست كاتباً رمزياً بالعكس سعد الدين وهبة بيكتب برمزية متعمدة .. وبالتالى فشخصياته أنماط .. أما أنا فشخصياتى تنسج الحدث فترسم الرؤيا الشاملة .. فتخرج النبوءة بالمستقبل فى عفوية وتلقائية نتيجة لتفاعل الشخصيات مع الواقع وليست نتيجة رؤية أيديولوجية مسبقة أو تخطيط ذهنى قبلى .

□ ـــ ـــ ـــ □□□□□□□□□□□



كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة

خط للفنان : عماد حليم



رقصة على جراح العائلة

عماد الدين حمودة

عشرة أعوام مرت بين « مايسة النجار » ورحم أمها ، فى حوش المنزل الريفى الضيق ، وبين جدران تحمل ذهب البراويز المطفأ ، القت قطنة منداة بنسغها الأحمر المولود بخاتم السر ، جوار كف أمها التى بدت كخارطة رسمت حدودها بأوردة خضراء حائلة بوطء الزمن الى الأزرق الداكن ، لون ذاكرة ، على ظهر الكف الشاحب كانت هناك بقع بنية ، آثار تاريخ مع حقن الأطباء ، ونوبات مقاومة للموت ، وانكسار ، وسهر :

ــ دم ..!!

دمها . منذ بلغت التاسعة وأمها ــ تلك الخليلة ذات الجسد الرحيم تضع قطنة فى سروالها بعد أن تغسل شعرها كل مساء بالماء الدافىء ، وربما تحنيه فى ليلة من ليالى الصفاء ليحمر كشمس شفقية . ابنتى . هذه ابنتى . من تنثر البدايات فى أرض شيخوختى لارى شبابى ، عزاء الطير مكسور الجناح ، تكاد تصرخ :

ــ يافرحتى ..

تصمت . لو كانت قوية أكثر ، لو كانت أبنتها خفيفة كريشة الحمام لقذفت بها الى السقف عشر مرات . الأم . تلك الخليلة لازالت تبادرنا ثرة البدايات باطراءة على صنيع الرب الذى خرط الجسد وشرط العينين . تتنهد فى خفوفت . يا خوفى . مع الجمال سمة لصيقة بتلك الفتاة التى تسأل الآن .. رغم فرح أمها عن دمها .. من أين ؟ .. كانت « مايسة النجار » موسومة بانطباع مذنب ، كأنما ولدت من شجرة . هكذا تذكرت الأم وهى تلقى نظرة على طرف « الكليم » المنحول لتعرف كم مضى من الزمن . كثير . ولدت « مايسة » على ضوء شمعة ، كان النور قد انقطع ليلتين ، أفاقت الوالدة متلمسة رائحة الشمع النحاسية . على طرف السرير كانت الداية « أم شعبان » تقاوم النعاس ، والى جوارها وليدة مبللة بالظلال والأضواء الخافتة . حملتها ، ابنتى .. ماذا يخبأ لك الزمن .

عادت الأم . فى قلب الكائن الاثيرى المسمى بالروح عند « مايسة النجار » بذرة وراثية تشربتها من حوض ضامر فى رحم أمها المغلق على العزاءات . لكنها ابنتى .

* * *

عما قريب .. أرقصى يا « مايسة النجار »

* * *

نزع « ابراهيم » ابن زوج الأم ، وابن الرحم ذاته والكفين المثقلتين بالزمن قشرة عن أخرى الجرح فى كفه اليمنى ، آلمه . أقفلت « مايسة » الباب على يده فى تلك الليلة . الندبة فى ملتقى أصبعه الصغير بخط عمره المتوتر فى صفحة الكف لازالت تثمر التذكار :

ـــ أنا أقوى منك ..

كان يعاند ، تلمسا لبدء تجربة :

ـــ بل أنا ..

وترد « مايسة » بنبرة مشفقة على هزيمته المنتظرة :

ـــ نجرب ..

يقفان فى منتصف الغرفة ، بين الثلاث كنبات البلدى المكسوة بالكريتون الأخضر المنقوش بوردات حمراء داكنة . بالاشتباك يتركان الزمام للجسدين يسبران من أى عجينة صنعت تلك الغربة التى ي سمانها على طرف اللسان فى لحظات البوح الأخوى . ماذا كانت تريد « مايسة النجار » من هذا الجسد ؟! هو لم يعرف ، غير أنها كانت من القوة بما يكفى لتشبك أصابعها وراء ظهره وتحمله فى الهواء ، بسقطة واحدة تقذفه على « الكليم » البنى الخشن ، وتنام فوقه :

ـــ أنا غبت ..

ويحاول :

ـــ نجرب مرة تانية ..

يشبك أصابعه خلف ظهرها ، ويحاول أقتلاعها من الأرض . ماذا يريد من هذا الجسد ؟ يطرحها على جنبها ويتقلبان . لا تسعفه ليعلن انتصاره اذ قبل أن ينطقها تكون قد ألقته تحتها بانقلابة خاطفة وثبتت ذراعيه تحت ركبتيها ، ونظرت فى عينيه .

انتصرت يومها للمرة الثانية ، وأطراف شعرها النحاسى تلتصق بجبهتها المنداة بعرق التجربة . وكانت غيمة صغيرة دافئة تناوش بطنه وساقيه ، وفي عينيها نظرة توشك ان تكسر الكلمات دخولا الى الفعل الوحيد المنتظر ، كانا يتعارفان ، ويحسها قريبة .

حين نادمت الأم عليها من « الحمام » لتليف ظهرها مسحت عرقها ، ذهبت بعد زفيرين أرسلت فيهما تجربة صغيرة عبر الاثير ، بينما كان جالسا على الأرض يتشرب على مهل ذلك الرذاذ البخارى المتصاعد من غيمته الصغيرة الدافئة .



* * *

ماذا لو ماتت أمى ؟ لأول مرة تبوح « مايسة النجار » بهاجسها ، وهى تغرس الأشجار فى ذاكرة « ابراهيم » . أمى

* * *

فى لحظات بعينها ، يوشك طائر أن يحلق ، وتعترى « ابراهيم » بعض الشكوك الخاصة بأمراض الوراثة :

أبى ، لحية بيضاء نابتة تتخللها بعض شعيرات سوداء راسخة . ولم لا ؟ أبى يؤمن بالقدر ، ضد الموت والاخطاء . حين حدثه أحدهم من مدينة بعيدة : تعال ، استلم احشاء ولدك يقصد أخى ، وذهب . بكى الى جواره . وصلى ركعتين من أجله ، بعد ثلاثة أيام تعلم فيها أن يزهد قليلا من الآمال المستقبلية ، وأن يسخر من الطيور . ونسى . أية .. أقدار . وعاد الى مقعده القديم بارشادية جماعة سياسية تخبأ السلاح تحت الأرض . أبى كان يقترح الموقع المناسبة للمسجد الجديد بقرية « سبرباى » التى تبعد عن قريتنا بقدر المسافة بين معبرين وشيكى التهدم على ترعة « القاصد » التى تناثرت على حوافها سيقان أنثوية داكنة وأوان نحاسية كبيرة تمتلىء بالغسيل المشطوف . هناك أطفال عراة يقفزون من فوق « البغلة » ويسبحون كالأسماك تحت الماء ، يستريحون على الشاطىء ، متعبون ، سيقان الأناث آنذاك كانت عصية على التسلق ، أنتم أطفال . يومها أخذوا أبى إلى المعتقل ، ثلاث سنوات ، وعاد :

ـــ عذبوك يا أبى ؟

ولايرد . قالت عنه « مايسة » وهى ترفع جانبا من شفتيها بلمسة النفى الجارحة لرجل لم يلمس أطراف رغباتها :

ـــ أنفه كبير ، وروحه صفراء كالرمل .

كأنما أحست بروحه التى حملها هذه الأعوام ، بدأ العمل فى التاسعة كأجير أرض . يجمع اللطع ويسدد لابيه عشرة قروش كل يوم ، حين رأى الرجل ذا اللحية وهو يخطب فى أحد المساجد ذهب الى حجرته بالليل ليكتب هذه الكلمات « أحببت الرجل » ، وانضم الى الجماعة ، الثائر المعذب بأظافر قدميه الرخوة كنوار البرسيم . هكذا خرج بها من المعتقل . يرسو به المطاف فى أحد بلوكات السكة الحديد بينما يقترح بين الحين والآخر موقعا لاحد المساجد ، ويترقب الموت . يتحدث عن « مايسة النجار » كما لو كانت فصلا قاسيا من فصول أقداره ، فرسة سايبة . بالطريق التى يسلكها للتعبير عن ضالته بشأن اخلاقها المريبة يتحدث الى أمها : دايرة على حل شعرها . ضايعة .. ، ويرتدى المسوح :

ـــ اسمعی یاسعاد . اذا دخلت هذا البيت فأنت طالق .

لم يكن يأبه لى .. وحين أساله عن الطريقة التى رسموا بها تلك القاطرات البخارية على ازرار البالطو الأخضر الذى يرتديه فى ليالى الشتاء لايرد على ، وينظر فى الفراغ مراودا عمره الضائع أن يأتى . يعود الى وجهى المكدس بالأسئلة والخيبة . يعطينى بعضا من قصار السور لأحفظها وأتلوها عليه فى المساء :

ـــ عنده حق يعمل فيك أكثر من كده ..

أترك المصحف لأريها أنى لم أعد أخاف ، تسألنى أينا الأقوى ، ونجرب اختبار القوة من جديد . فى المساء تبقى أمى بعيدا . و « مايسة » وحدها كانت تكفكف دمعى بعد لقائى معه . غير أنها لم تقلع يوما عن معايرتى بالواجبات ، واللقاء يتجدد بينى وبينها كل مساء . أجل . كنت أنتظر كفيها .. كشمس .

* * *

« مديرية التحرير » : صحراء ، واحة صغيرة ، هناك ، فى بيت أبيها كان زفاف « مايسة النجار » الى « داود » ، فى باحة البيت الصحراوى المسيج بالجدران . العابرة ، مخاوف النهايات . كانت هناك أم تبذل طاقتها لكتمان هاجس قدرى ، قديم وغامض . ابنتى . ماذا يخبىء لك الزمن ، شيء فى عينى الرجل ، هذا الرجل . ينذر بكارثة . لهاث عينيه بين تفاصيل الجسد البرى . احذر . احذر . ابن « داود » من خبايا الروح ، كيف يخلص من ثأره القديم ، القديم ، القديم . أنقاض البراءات . « داود » لايريد أن يتذكر ، مغلولا بين فخذى الرجل ، وهناك كف غليظة سوداء على فمه ، وهناك صرخة فى الروح . فى الاحشاء التى هى الروح ... ثم ... ثم هناك رجل ينى ، هناك رجل مجروح ينسى . « مايسة » الأطفال أمام باحة بيت الزفاف الصحراوى يتراشقون بحبات الفول السودانى ، وأمها تقاوم الهاجس بالضياع فى أبخرة المطبخ ذى النافذة الضيقة قرب السقف .. أين أبى ؟ خلف هذه الفرجة الضيقة فى الباب البعيد كان هناك ثلاثة رجال يضحكون حتى الموت ، وكأن أحدهم قد استغرق فى وصف امرأة فاتنة لايتعدى حجمها رأس دبوس . امرأة يبحث أحدهم عنها تحت الحصيرة ، أين أبى ؟ هناك ثلاثة رجال يرفعون صدأ الواجبات الكثيف عن صفاءاتهم ، وينسون . لا . بل يتذكرون على طريقتهم ، يدس أحدهم يده فى سيالته ويخرجها بالحشيشة الملكية فى ورقة السيلوفان الأحمر . ونبتعد . ونبتعد . أطفال ، وفتيات يقرصن « مايسة » فى ركبتيها بينا تتساءل وقد لعب الفأر فى عبها عن غياب كل من يهمهم الأمر . فرع طويل من الأضواء الحمراء والصفراء والزرقاء . « ابراهيم » يجلس على صفيحة قرب الباب ممسكا بجريدة صغيرة يرسم بها على أرضية البيت الرملية خطأ من الكآبة . خطما من الفرح المنتظر . تساؤلا عن الحرمان . رغبة وليدة . رغبة ذابلة . ودائرة لانهاء هذا الدخول الدموى فى نفسه . ثم الشرود . « مايسة » لم يكن يخيفها حقا غير اللعبة الدموية التى ستدور خلف الباب المغلق عليها و« داود » . ولذا كانت بكاملها تنتظر . كفرس ملجوم . ريثما ينطفىء فرع طويل من الأضواء .... ، وهناك رجل مجروح ، ينسى .

* * *

حين جاء تاجر الفراشة فى الصباح التالى ليلم المقاعد والفرع الطويل من الأضواء المطفأة ، كانت

« مايسة » قد أصبحت امرأة ، وأصبحت تكره « داود » . كأنما انطلقت ارادتها خلف غشاوة تاريخية سلخت لتوها ، والشاشة البيضاء الموسومة بشموس صغيرة حمراء تشهد على هذا .

أصبحت .. مجروحة

* * *

لم تسأل « مايسة » : هل كانت أمي امرأة وفية ؟ صالحة حسب العلامات التى طرحها ذو الأنف الكبير وهو يعتلى مقعد الارشاد فى حجرة الجلوس ، جوار مكتبته المغلقة على المصائر المبعثرة ، قسائم الزواج والطلاق ودفاتر التوفير ومساءات العذاب التى قضاها فى اختيار الكلمات المناسبة لاغواء امرأة . أول مره ، وآخر مرة ومخطوطة الخطاب لاتزال فى ركن الفضائح القديمة التى يلوذ بها ذو الأنف الكبير بين حين وآخر فرارا من طهارة حاضره ، لاتزال ، لم تسأل « مايسة » . قالت : لايعنينى ، كان مربط الفرس بيننا ان نستحم معا ، أنا وأمى ، الصابون والماء الدافىء والأبخرة . كانت تحمينى من هجمات زوجها . ربما يشتبكان ، وتسيل نقطتان من الدم من مكان ما . أمى . إلى هذا الحد . هى ابنتى ، وهى أمى ، وحتى السابعة عشرة من عمرى — يوم زفافى الى « داود » — كنا نستحم معا ، أختان تتناوبان اللجوء إلى عريهما الخالص ، زلقا بماء الصابون الدافىء . تتصاعد الأبخرة . تلك المرأة المسيجة بالبخارين وجهى ووجهها . أراه . وجهها . الشعر الأسمر الخفيف مسدلا على كتفيها البيضاوين ، أحبها ، جسمها المشوب بعروق زرقاء ذاهبة فى أبيض لحمها كنهايات أحلام . خلف الأبخرة أرى وجهها . أتجفف جسمينا ، نرتدى الأغيرة الموسومة بانبعاث شمس دافىء . دافىء . ألقى نظرة فى عينيها ، وتلقى نظرة فى عينى ، ونمضى تشبك الليفة على الحبل ، وتنام ، وأنام .

* * *

شرعا تزوجت « مايسة النجار » من داود فى المساء ، وشرعا طلقها فى صباح اليوم التالى . فى الليل وبعد محاولاته لاختراق روحها طردها من فراشه بأغرب الدعوات التى يمكن لعذاء تحولت لتوها الى امرأة مثل « مايسة النجار » أن تسمعها من رجل :

— لست امرأة

كاد يجن من تلك الوحدة السحيقة التى تسيجها دونه ، مع من تتحدثين ؟ أى أطياف فى ذلك السقف تسرق عينيك منى ؟ ... آه ... كانت ليلة . لم ينس « داود » يوما تلك النبرات المؤسية التى تحدث بها الى نفسه حين أدرك فى وصول حدسى مباشر الى أعماقه بأنه لن يسبر واحد من أغوار هذه الفتاة . جرح جديد . مايسة . هل يستهل عذابه ؟! جفناها .. آه من ذهابها .! الفراش الساتان بزرقته الواهنة موسومة بشموس صغيرة حمراء . دمها . « داود » مجروح .

ألقى المأذون نظرة فى قسيمة الزواج ثم رمقها ، أجل ، نكسا وردتيهما منذ ساعات :

— أمباح ..

لم يكن « داود » يعرف من تلك اللحظة أنه قد منحها طفلة ذات عينين سوداوين . سألها المأذون ذو العمامة الحمراء والسبحة التى تفوح برائحة خشب الورد الحجازى :



ــــ تبريه ؟!

لم تكن تعرف أن طفلتها ذات العيني السوداوين سيكون اسمها « ماجدة » ردت :

ــــ آه ..

إذن فأنت يا « مايسة النجار » طالق طلاقا بائناً ، لا رجعة فيه .

★ ★ ★

كل مساء ، يجلس أبى لأوراقه :

دعوة لحفل يستهله الشيخ رفعت بقراءة آى الذكر الحيكم يعقبها عرض مسرحية « أولاد الفقراء » بطولة يوسف بك وهبى والأنسة أمينة رزق ، تذكره اتبرع لاقامة مسجد ، شهادة ميلادى ، وبعض قوائم الزواج وعقود التمليك ...

أوراق تتمزق ، ويعاد غيرها الى موضعها بيد حانية . يعلق الأمال . فى أوراقه قائمة العفش المستحقة لمايسة النجار عند طليقها ، ينظر اليها متقمصا هيئة الرثاء التى تخفى وراءها هاجسا عميقا بالعجز عن قيادة الفرس السائب ، يتوجه الى أمى :

ـــ مش قلتلك ، مش هاتعمر مع حد .

لم يكن يخفف عنه فى هذه النوبات سوى ان يذكر أنها ليست من سلالته . نزعاتها . جسمها . تلك الروح . يذكر أنه لم يلمس أمها لأول مرة على السرير الشرعى ذى الأعمدة النحاسية الصفراء الا وكانت هى راقدة الى جوارهما على الأرض ملفوفة باغفاء عامها الثانى فى البالطو الأخضر المرسوم على أزراره قطارات بخارية طالما تساءل « ابراهيم » فيما بعد بلمساته الحالمة عن الطريقة التى دقوا بها تلك الخطوط المثيرة على زر نحاسى ترمسه كبيرة . لم يكن فى أنفاسها الهادئة آنذا مايشى بأنها تضم الجناحين الأخضرين على بذرة الإثارة المشرعة الآن فى وجهه ، عصيان . عصيان . شوكه فى جنبه . توقف الزمن بأبى عند أوراقه . رجوعه المسائى للغروب القديم .

* * *

فى حجرة الجلوس . وبعد طلاق « مايسة » بغروب واحد لم تعرف الملائكة نفسها أين قضته ؛ فى أى بحر سبحت ؟ نادت . وقف « ابراهيم » على مرمى نداء . رغبة مجترحة . نادت :

ـــ اقترب ..

نادت . لأول مرة يراها . تجلى أثوابها بهذا العمد . يقترب . خربشات ظفر .

ـــ اجرح . اكثر

أبيض بطنها الكثيف . الكثيف عاريا . مصهورا . طيعا كما فى الأحلام .

لنفسها . همسة الجرأة . قطة تتوحش . أدخل .

أرى . أنت من ؟ .

فى أمسيات الصفاء كررت أمى حكاية الانبة التى خرجت من بطنها من ذلك المساء القديم على ضوء شمعة مبللة بالظلال والأضواء الخافتة ، هناك . على طرف السرير . المذاق النحاسى الرائحة شمعة تنطفىء . والحلم والحقيقة ، والشعرة الفاصلة . لايهم !! لازال يرعبنى أن تدخل سحابة فى سحابة .

كررت أمى أن المرأة تلد نفسها مع كل طفل . لها ابنة ولها ابن . أمى .

سحابة فى سحابة

يمت أبى . أمى . اذهبى الآن . لم يمت أبى ! . رابض عند خط الضوء الخافت المتلاشى على باب حجرة الجلوس . ينظر الينا . أغلقى النافذة أمى . اذهبى . ينظر الينا .

سألت القناة الدافئة . الدافئة . بيننا . سالت . صخور تذوب ، ونار تلتمس .

توحشت « مايسة » .

أختى .

* * *

الزمن . فيض من اختلاجات القلب . أن يتلاشى هكذا .. !! كالرغوة البيضاء التى تراهن مع أخته يوما على الاستحمام بها ، كيف لا يضيع الزمن ؟ لانضيع معه ؟ أعضاء « داود » لازالت تتجول فى حقول تلك المستعمرة الزرقاء المسماة ذاكرتها .. مشاعر صغيرة . عابرة . مزق أبى آخر الورقات فى الليل الأخير هناك .. بشر تمزقوا فى القلب .. هناك أمى ... بيوت . بيوت . بيوت لفحها هواء قطاره . أختى . خش . أختى . الزمن . أخويا حبيبى تسألنى عن أحلامى كل اللى جونى فيها اللى فاكراه ضوافر خاس . نسيت . الزمن . نسيت أضفر شعر أمك عالمغسلة . الزمن . اكتواء بنار حانية على مهل . أمى .

ــ ماتموتيش دلوقت .

أمى تموت .

و « ماجدة النجار » روائح تأتى من أسفار أمى ومسبحة أمها من خشب الورد خلف الكبية الخشبية بحجرة الجلوس .. ماما .. ماما .. السليلة التى بعثرتها المصادفة على جراح العائلة ذات عينين سوداوين ، سوداوين تتسلق السرير أبو عمدان لتلثم ركبتى جدتها . الزمن . كأن يخبىء . أمى تموت . صرخت مايسة . حين أصبحت وسليلتها فى مواجهة الريح الاتى من النافذة قذفت علب الأدوية الفارغة واللبوس والخرق . أمى . كنت أبكى حين لفت ذراعيها حول الجسد . ماتت .

أختى . لنحمل ثلاثتنا حرائق الجراح ... حرائق الجراح .

شاخت « مايسة النجار » وأنساب شعرها سحابة سوداء مخصبة بالأبيض الواهن ، خصلة مهملة ، وضع « ابراهيم » صبارة على قبر أمه منذ ثلاثة أعوام . كتب فصلا أباحيا عن أبيه . كعادته . من الذاكرة تحت شال الأفراح الأزرق ، « ماجدة » ، ترقص على جراح عائلة « النجا » :

بليل الدلتا . ترقص . فى بيت الحاج « محمد هديه » . لن أنسى ... الزمن . جذر شجرة معمرة . النجوم تلمع . زفاف « زاهية » ابنة الحاج « محمد هدية » . هناك دم فى طريقه لأن يهرق . شموس صغيرة حمراء . زفاف . زفاف . قفزات العدراوات بثياب الأفراح الشفافة الفاتنة . أعرف الاجتراح . أنى . تصبح وحدتى فى اتساع البحر . الحاج « محمد هدية » بوجهه الذابل ولحيته البيضاء . ياه . لو جيتى من ثلاثين سنة ، ويشد لحيته ، ياه . جسمك حرام يا « ماجدة » . أرقصى . بخار الحشيش الخافت. يتسرب من فتحات الأبواب الصغيرة المغلقة على الدوام ، خروج الصبيان الى نواعم النساء العاريات على جسمها وشيك التفجر خلف ثوبها الفضفاض . أرقصى .

الفتيات يحسدن « ماجدة » . بصى . وسطها زى الميه . يجول فى المدى الصغير المكدس بالنشوات والضوء الصغير وتطلعات الأطفال . أرقصى لنا . الى جوار الحاج « هديه » شيوخ يشدون لحاهم . يصطادون الذكريات . ركبتا « زاهية » تورمتا من القرص .. ماجدة . أرقصى .

كانت « مايسة النجار » تراقب ابنتها فى فرح ، فى فرح ، فى فرح ..

ربما تقطع التصفيق لتمسح دمعتين

تقطعان سفرة قديمة الى شفتيها المطفأتين .



الدائرة

اسماعيل العادلي

ثلاث سحابات داكنة الحمرة كانت تطبق على نهاية الطريق متربصة بى ، لم أستطع التخلص من الوهم بأنها تقترب منى كلما تقدمت فى السير . ولابد أن اليوم كان يوم عطله ، وإلا فلماذا كانت تلك الدكاكين مغلقة ونحن ما نزال فى أول الليل ؟ ولماذا كانت تلك العتمة التى تلف الطريق الممتد ؟ دكاكين قليلة فقط مبعثرة على جانبى الطريق كانت اضواؤها تنبعث كالثريا .

فى دكان الساعات لمحت وجهه .

كنت قد جاوزت الدكان عندما انطبقت ملامحه على الشخص الذى أعرفه ، قلت : هو .

عدت إلى الوراء خطوتين ، تأكدت من شاربه الكث وبطنه المنتفخة ، كان منهمكا فى الحديث مع صاحب الدكان يحرك يديه ليشرح مايقول .

تسللت مبتعداً عن المكان وأنا أنظر بحذر إلى جانبى الطريق .

لم أكن قد التقيت بأحد منهم منذ أكثر من شهرين . عرفت فقط أن الجميع قد اخذوا إلى السجن . واحد أو اثنان أو عشرة استطاعوا الافلات ، لكنهم متعقبون كما قال ممدوح . قال فى المرة الوحيدة التى قابلته فيها قبل أن يختفى ان جميع الأماكن والأشخاص تحت المراقبة ، لأن أحداً ممن فى السجن قد تكلم على مايبدو ، وان علىّ ألا أحاول الاتصال بأحد « ينك إذا كنت على ثقفة من أن أحداً لايتبعك ، فأنت لا تضمن ذلك للآخرين » وشد على يدى مشجعا وذاب فى الزحام .

أما سامى فقد كان فظاً ومحدداً عندما لقيته بالصدفة بالقرب من سور الأزبكية ، قال انه لايعرف شيئا ، ولا يريد أن يعرف شيئا ، وإنه كان دائما بعيداً عنا ، ولم يوافق أبداً على مانقول أو نفعل .

كنت قد وصلت إلى نهاية الطوار ، توقفت ، تفحصت المكان جيدا ، قلت أن بامكانى أن أنتظره هنا . رفعت عين إلى السحب ، خيل إلى أنها ازدادت قربا عما قبل ، وأوشكت على الاصطدام بالعمارات العالية فى نهاية الطريق .



فى ذلك اليوم ـــ اليوم الذى تراجع فيه سامى وانكر كل شىء ـــ ادركت خطورة الموقف ، والزمت نفسى بقدر مضاعف من الحرص والحذر . إمتنعت عن لقاء الأصدقاء مهما كانت الأسباب ومهما كان نوع علاقتى بهم . توقفت عن لقاء سعاد ، وزجرتها زجراً جارحا عندما اتصلت بى هاتفيا فى العمل لتستفسر عن الأمر ، صحيح أننى ظللت لعدة أسابيع أتوق إلى ارتداء ملابسى النظيفة ، والتعطر ، والخروج للقائها ، لكننى قاومت تلك المشاعر ، وقصرت علاقتى بالحياة على العمل والبيت ، كنت أخرج من العمل فى الظهيرة ، فأدور فى الميدان عدة دورات كى أتأكد من أحداً لايتبعنى ، ثم أبحث عن مقهى مناسب أقضى فيه ساعتين أو ثلاثا ، أغادره بعدها لأتسكع عائداً إلى البيت فأصله فى السابعة أو الثامنة ، حيث أنزوى منهكا فى انتظار النوم .

كنت ـــ بمرور الأيام ـــ قد أصبحت أكثر اطمئنانا فيما يتعلق بنفسى ، كان انقضاء الوقت ، وعدم ظهور أية علاقة تشير إلى أن أحداً قد ذكرنى فى التحقيقات قد جعلانى أكثر هدوءاً .

فى الأيام الأولى ظل النوم ممتنعا علىّ لعدة ليال ، كنت أتوقع مجيئهم فى كل لحظة ، ولم أكن قد بحت لأختى وزوجها بأى شىء ، كنتأ عرف كيف يمكن أن يستقبل زوج أختى مثل هذا الأمر ، وكيف يمكن أن ينعكس ذلك على علاقته بأختى . مرة .. مرة واحدة ظننت أنهم قد اهتدوا إلىّ ، عندما جاء ذلك الرجل إلى العمل ، وضبطته يختلس النظر إلىّ عدة مرات .

ارتبك الدكتور عزيز عندما إتصلت به هاتفيا فى عمله بالصحة المدرسة ، أخذ على غرة ، كاد أن ينكر معرفته بى ، أنهى المكالمة قائلا انه سيسافر فى اليوم التالى ، وسوف يتصل بى حالما يعود .

الموقف الآن أفضل ، أفضل كثيرا ، الجرائد توقفت عن النشر ، والناس أيضا فقدوا اهتمامهم بالأمر .

التفت إلى دكان الساعات ، تساءلت إذا ماكان الرجل الذى بداخله سيتذكرنى بسهوله ؟ إلتقيت به مرة واحدة فى بيت صغير بالقرب من جامع عمرو بن العاص . هو لايعرف إسمى ، وأنا كذلك لا أعرف له إسما ، كيف أفلت من السجن ؟ هل يعرف شيئا ؟ أى شىء ؟ وإذا ما تذكرنى فهل سيقبل الحديث إلىّ أم سينكرنى كما فعل الآخرون ؟

تحركت فى مكانى قليلا ، وعندما نظرت إلى الأضواء المنبعثة من المخبز الأفرنجى ، لمحته . عرفت هويته على الفور : كان يقف إلى جانب الطوار الآخر ، نحيفا ، يرتدى ملابس صيفية ، يلف عنقه بكوفية سوداء ، يمسك دراجته بكلتا يديه ، وينظر إلىّ مباشرة ، بطريقة صريحة ومتواصلة ، كان لايرفع عينيه عنى .

كنت قد تأكدت بعد خروجى من العمل من أن أحداً لايتبعنى ، كما أننى لم أقابل أحداً فى الطريق ، من أين خرج هذا الرجل إذن ؟ كيف إهتدى إلىّ ؟ كنت قد تسمرت فى مكانى ، غير قادر على الحركة فى أى إتجاه ، مددت البصر محاولا البحث عن مخرج ، وفجأة وقعت عيناى على دكان الساعات ، وفى لحظة واحدة ادركت كل شىء ، أدركت أن المقصود بالمتابعة هو من فى دكان الساعات ، وأن وقوفى فى هذه البقعة الخافتة الضوء هو الذى لفت الانظار لىّ .

لم أضع وقتا فى التفكير ، الصواب الوحيد أن أبتعد عن المكان بأكمله ، وعن دكان الساعات على وجه الخصوص . تحركت بخطوات مسرعة متجنبا النظر إلى صاحب الدراجة ، كنت أعرف أنهم ربما كانوا يحاصرون المنطقة ، وربما وجدتهم فى انتظارى فى أول شارع جانبى ، ستكون السيارة الكبيرة ذات الصندوق المقفل متوقفة إلى جانب الطريق ، وسيكون بابها الخلفى مفتوحا ، وما أن أخطو خطوة واحدة إلى الشارع الجانبى حتى تخرج الأيدى من الظلام تدفعنى داخل الصندوق ، وتغلق الأبواب على الفور .

فكرت فى الجرى بأقصى سرعة للخروج من دائرة الحصار ، لكننى فى نفس اللحظة أدركت أن ذلك سيؤكد أننى المطلوب . أبطأت من سرعتى ، ورغما عنى عدت إلى النظر إلى الطوار الآخر ، كان الرجل يهم بركوب الدراجة ، لكنه قبل أن يفعل التفت بجسده كاملا نحوى ، ورفع يده اليسرى ليحجب بها الأضواء عن عينيه ، ونظر إلى مليا كأنما ليتأكد من شىء ما ، ثم عاد إلى ركوب الدراجة ومضى بها مبتعداً .

لم أفهم ، لوهلة لم أفهم ، ثم وعلى الفور اكتشفت كل شىء ، يريدون أن أشعر بالطمأنينة، وأن أتوجه إلى دكان الساعات فيوقعون بنا معًا .

لم أنتظر لحظة واحدة ، واصلت السير مبتعداً فى إتجاه اسحاب القاتم ، لا أبالى بانطباقه علىّ .

حكاية رجل لا تعرفونه

سـارة

كنا نقفز ونتصايح كدجاجات مذعورة ، نعدو تجاه الشاطىء ، نلتهم لحية الشايب[1] ، وأقدامنا الحافية تغوص في أوحال الأزقة الضيقة وروث البهاؤم ، يلذعها حريق الصيف .

تتسلل من كوى البيوت الطينية رائحة الخبز ممزوجة بصياح الديكه ، وطنين الذباب ، الهواء حار جاف ، الشمس تندلع على ظهورنا ، وأجسادنا الصغيرة تتفصد ملحاً ، وعلى امتداد الشاطىء تمطر لهفة الغياب أهازيج ، وأنت تزاحم الوجوه بحثاً عن ضناك ، تلقاك صدر النوخذة[2] الأسمر ، جفلت ، غرست خوفك في عينيه ، ليرتد إليك دموعاً لاتروي فجيعتك .

اعتكفت في بيتك الطينى الصغير ، أينما اتجهت يطوقك لهاث البحر ، وصهيل الموج يذكرك بمن غاب ، زادك حبات تمر ، دورق ماء ، وجرح استعصى على الزمن ، افتقدتك ، بقدر ما أحببت حكاياتك عن الغوص والجنى وعرائس البحر والجزر المسحوره .

حذرنا الكبار منك ، لكنى مع كل شروق آتي إليك ، ازودك بالماء وحبات التمر ، يمتصك وجع الغياب وأنت تحوم ذلاهلاً ، تهرول إلى الشاطىء ، وتعود إلى دارك مع غياب الشمس .

جاء صيف ورحل صيف ،
طرحت أشجار النخيل ، وعقمت أشجار النخيل ،
زارتنا شموس ، وظللتنا أقمار ،

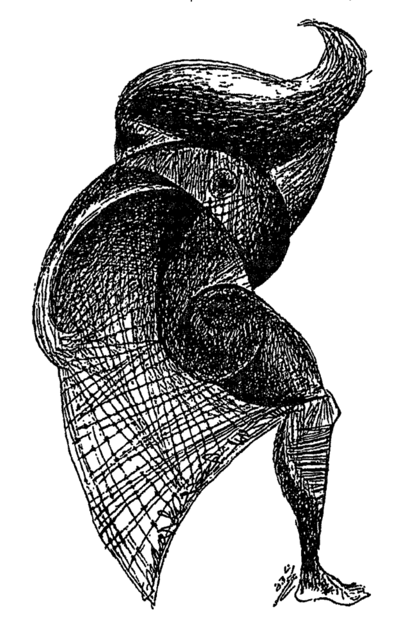
وسقط حزنك من ذاكرة البحر ، الصغار يجرون وراءك ، يصيحون ويصفقون « جاسم المجنون » ، يصافحهم شرودك ، وأحياناً ترفع عكازك وأنت تهذي بهمهمات مكتومه .

حتى جاء يوم ذهبت فيه إلى النوخذه ، أخبرته أنك ستجمع مالاً وتشتري أخشاباً لتصنع منها مركباً ، تذهب به إلى الجزيره المسحوره لتعود بحشا قلبك .

زاد يقين الناس بجنونك ، وبدأ الصغار لعبتهم معك ، مزقوا أوراقاً بيضاء على شكل أوراق نقديه ، وانطلقوا إليك ، أخبروك أنهم جمعوا جزءً من المال الذي تحتاجه ، نهضت متثاقلاً ، رفعت ثوبك ، وقلت بوهن « حطُوه [٣]في ثوبي » وعدت إلى صخرتك بعد أن ربطت ثوبك حول وسطك .

تدحرجت الأيام ، والصغار يمارسون لعبتهم حتى بدا ثوبك كبرميل ضخم .

وفي أحدى الصباحات الشاحبة ، وقرص الشمس أكثر شحوباً ، خضت البحر كعادتك ، وعاد الصغار إلى صراخهم ، وأنت تواصل شق البحر ، حتى ابتعدت عن أنظارنا ، انتابنا الخوف ، صرخنا نطلب المساعده ، وعندما جاء الصيادون كنت قد توغلت بعيداً ، لم يبق منك إلا أوراق بيضاء طافيه .



١ ــ لحية الشايب : غزل البنات
٢ ــ النوخذه : قائد السفينه
٣ ــ حطّوه : ضعوه

مسكين اسمه الحب

عمرو محمد عبد الحميد

لم أعهد القطار فى حالة كهذه .. لماذا يسير وئيدا هكذا ؟ آه لو امتلكت عجلة قيادته ! لجعلته يضاهى الصاروخ فى سرعته .. بل ويسبقه !! أنواره مطفأة .. نوافذه مهشمة .. جوانبه يغطيها تراب ناعم .. حالته العامة كئيبة ! لايهم .. لايهم .. فما بداخل قلبى من فرح ينير لى الدنيا بأكملها .. يجعلنى أرى أدق الأشياء فى أحلك الظلمات ! ثم اننى لن أتخذه مسكناً فما هى إلا ساعة واغادره أى أن أمره لايهمنى كثيراً ! يطلق نفيره المزعج ورغم ذلك فالجالس بجوارى يغط فى نومه .. راودنى خاطر لإيقاظه ! نعم إيقاظه رغم عدم معرفتى به ! فأنا فى حاجة ماسة لمن أسرد له سر سعادتى ! هممت أن أفعل لكننى سرعان ماتراجعت حين تفرست فى ملامحه فوجدتها لاتشجع !! حولت نظرى عنه إلى مناظر الحقول عبر النافذة المتهالكة لكن الظلام أحال لى الأشجار التى على شريط السكة الحديد أشباحاً تتمايل ثم تعدو أشبه بلوحة سيريالية متحركة رسومها .. نسمة هواء زادتنى إنتعاشاً .. هزة شديدة للقطار أيقظت جارى برهة ثم مالبث أن استغرق فى ماكان فيه ! مازال القطار يغيظنى بسيره السلحفائى .. تباً لك أيها السائق أتعاندنى فى يوم كهذا ؟ لايهم .. لايهم .. تذكرت المثل « لابد من صنعاء ولو طال السفر » إنفرجت شفتاى عن إبتسامة .. الباعة الجائلون يعرضون بضاعتهم فى وقاحة ! .. أنصت لأتابع حواراً عرفت أنه بين مجموعة فلاحين .. كان يدور حول الدودة التى استشرى أمرها هذه السنة فألتهمت القطن ! صرخ أحدهم : « الحكومة هى السبب .. المبيدات أصبحت غذاء للدودة » !! .. حاولت أن أفرج عن نفسى .. دندنت بلحن عبد الوهاب : « اجرى .. اجرى .. اجرى .. ودينى قوام وصلنى .. دا حبيب الروح مستنى ! » لم أرفع عقيرتى لأنى اعرف امكانياتى الفنية ورغم اننى فى حالة تسمح بذلك ! .. عدت بذاكرتى للوراء .. ليس كثيراً .. لثلاثة أيام قضيتها فى المدينة إنتظاراً لنتيجة ليسانس الحقوق .. ما أصعبها من أيام ! كان القلق يعترينى فيها من قمة رأسى .. ذهبت إلى الكلية مرتين وفيهما لم تعلن النتيجة ! سمعت أحد الطلاب يقول : « إن النتيجة لن تتعدى العشرين فى المائة ! » نظرت إليه شذراً واعترانى توتر بالغ .. ثم .. ثم كان اليوم الثالث .. اليوم الذى جعلنى أتوج نفسى ملكاً !! كم من السنين إنتظرت ذلك اليوم البهيج !؟ لقد حصلت على الليسانس بدرجة « مقبول » لا يهم .. لا يهم ..

سأعمل كما رسمت لنفسى بالمحاماة وسأجتهد حتى أصبح من مشاهيرها ! .. الآن فقط يحق لى دخول منزل عمى الحاج عبد الحفيظ مزهواً يتقدمنى والدى .. ونطلب منه يد ابنته « ليلى » تلك الغادة الحسناء .. ذات الوجه الصبوح « للأستاذ أحمد الدومانى المحامى » الذى هو أنا ! كم ستكون سعادتك ياليلى ؟ مهما كان فلن تصل إلى درجة سعادتى ! أتخيلك تحلقين وتتهدل خصلات شعرك المتماوج على كتفيك .. ثم داريت دموع فرح من عينيك الساحرتين ! آه ياليلى .. لقد انتظرنا هذا اليوم كثيراً .. كثيراً جداً .. كنت تحثيننى أن أذاكر كى أنجح وأحمل فى يمينى الشهادة لأتقدم بقلب جسور إلى أبيك ! .. كنت أقرأ فى هاتين اللؤلؤتين أحلاماً تكاد تنطق ! و .. هأنذا أحمل الشهادة .. جواز المرور لتحقيق أحلام كانت صعبة المنال بغيرها .. سنعيش فى منزلنا البحرى .. هناك حيث النيل وكل شىء أخضر .. نعم إنه كالعش فى حجمه لكنه سيكون بمثابة قصر عامر بك وبى .. ألا يقولون ذلك فى الروايات ؟! سأعمل لك عرساً تظل القرية تتحدث عنه طويلاً .. طبعاً .. طبعاً لن نبذر فى تكاليفه .. سنقتصد فى معيشتنا وبالمناسبة مارأيك فى تنظيم الأسرة ياحبيبتى ؟! أنا أرى .. ماهذا ؟ أواه يا رأسى ! هزتنى فرملة القطار حتى ارتطمت بالنافذة .. آه .. لايهم .. لايهم .. أخيراً وصلت أيها الكسول ! .. لقد قاربت الساعة على التاسعة .. فحملت شنطتى وخرجت مسرعاً .. صدمت أحد النازلين .. لم أعره اهتماماً حين سبنى ! زادت سرعتى ومعها دقات قلبى أكاد أسمعها .. الطريق بجوار المحطة موحل .. وصلت الأطراف الأولى للقرية .. وجوه أبنائها تتفحصنى عبر مشاعل الزيت .. لاح لى منزلنا الملاصق لمنزل عمى الحاج عبد الحفيظ .. ماهذا ؟ زينات وأنوار و .. الله . الله .. من أخبرهم بنجاحى ؟؟ لقد كنت أعدها مفاجأة ! لايهم .. لايهم .. أصابنى التعب .. خفت حدة سرعتى .. استوقفت أحد الصبية الذاهبين تجاه منزلنا .. حمل عنى الشنطة وبذكائه الفطرى قرأ نظرات التساؤل تطل من عينى وبعفوية شديدة أجاب : « العقبى لك يا أستاذ أحمد .. ليلى بنت الحاج عبد الحفيظ خطبت لأحد الأمراء الذين يأخذون عمالنا فى بلادهم !! » و ... أبطأت السير حين أصابنى دوار !

(ساقلته — سوهاج)

عشر قصائد فى الوداد

حلمى سالم

■ سؤال ■

تسّالنى نرجسةٌ متوجسّةٌ :
هل فى صخرةِ عينيكَ الراحلتينِ المَرْفَأُ ؟
فأغنى للروحِ : وهل مُعْتَلٌّ بالأشواقِ المخبوءةِ يَبْرَأُ ؟
تسالنى نرجسة متوجسّةٌ :
ماذا يَمنحُ لحارتِنا زمناً يَنداحُ على الرملِ الصافى ،
ليس يَحُولُ ولا يَصْدَأُ ؟
فأجيبُ : الخمرُ البغدادىُّ ببشرتكِ : الخاتمةُ ،
وعيناكِ : المبدأ .
فدعى طيرَكِ يلقطْ من كفىَّ الأُرزَ ،
ويغسل أجنحةَ الأرقِ ،
ويَهْدَأُ .

نَرجسّةٌ متوجسّةٌ
تُنْهِي سِيَرَ الترحالِ ،
وتبدأُ .

■ البُرْج ■

نَصْلٌ يصل السّنةَ بسنةٍ ،
طُرقاتٌ صُنعت للخطواتِ ،
هواءٌ يشبكُ أفئدةً مائلةً فى أغصانٍ مائلةٍ ،
عشبُ النادى الأهلىِّ ،
القهوةُ ،
والقصَّاصُ ،
الخَفَقانُ ،
وخطواتٌ صُنعتْ للطُّرُقاتِ ،
الحُلمُ بضمَّةٍ منتصفِ الأزمانِ ،
القلعةُ شاحبةٌ كالياقوتِ ،
حنينُ الكفِّ إلى الكفِّ ،
القَدَمانِ جوارَ القدمينِ ،
السَّياراتُ المنزلقةُ كاليَرَقاتِ ،
البئرُ ،
نزوعُ المبتردِ إلى البردانِ ،
سرابُ الأهراماتِ ،
أراكَ عَصِيَّ الدمعِ ،
السُّكَّرُ ملعقتانِ ،
الدنيا شاهقةٌ والروحُ المخطوفةُ شاهقةٌ ،
نصلٌ يصلُ السّنةَ بسنةٍ ،
وعيونٌ صُنعتْ للدَّمْعَاتْ .

■ أتيلييه ■

حَدِّثْ رفقاءَكَ عن سَوْسَنةٍ ،
واصرفْ عنى لغةَ الضَّادِ قليلاً ،
فأنا سأُدَبِّرُ أمرَ جنونى ببراءة إقليمىٍّ :

سأمرُّ مساءً بأتيلييه القاهرةِ ،
وأتركُ لكَ خرزاً أزرقَ والمبسّمَ ،
أسألُ أنورَ كاملَ عن سيرَتِكَ الذاتيّةِ ،
أو أُصغى لخصائصِ تجربةِ اللّازِ ،
فحدِّثْ رفقاءَك عن سوسنةٍ .

أعرفُ أنكَ رمزُ اللوحاتِ المائيّةِ ،
وثيابُكَ طائرة فوق الأمكنةِ المنظورةِ ،
قل لى : هل مَزْجُ الأحمرِ بالأزرقِ يعنى أنكَ تنتظر
وراءَ التأثيريّةِ نهدىً ؟
وهل وضعُ النخلةِ بجوارِ الفخذينِ يَدُلُّ على قلقِ الشعراءِ ؟

كريمُ الدولةِ كان مليئاً بالفِتْيةِ وشحيحَ الضوءِ ،
فناديتُ : اصرفْ عنى لغةَ الضَّادِ قَليلاً
لأحَرِّكَ فى الميدانِ ذراعَىَّ ،
وأمضى نحو لقاء النيل مع المتوسّطِ ،
كى ألمحَ وجهَكَ خلفَ رذاذِ الميناءِ ،
وأخفْى وَلَعِى فى قِمصانِ الرسَّامينَ ،
فحدث رفقاءَك عن سوسنةٍ
خَفقَتْ فى عُرْواتِ الدمياطيينَ ،
وحطَّتْ فوق الجدولِ ظامئةً .

أعرفُ أنكَ ثمةَ ،
وأنا سأدبِّرُ أمرَ جنونى ببراءة إقليمىٍّ ،
وأجىءُ كريمَ الدولةِ سوسنةً .

■ ثوب بنفسجى ■

هذا الصُّوفُ المصرىُّ
إذا لامس جسّداً من أبَنُوسٍ يتوهَّجُ ،

وإذا اصطبغ بلونِ دماءِ غزالاتٍ مجروحاتٍ يتهدَّجُ ،
ويَشِفُّ كقَيْسَ ،
يحدثنى وهو صَمُوتْ .

هل يحتملُ فؤادُ مُصابٍ هذا التركيب البشرىَّ :
نسيجٌ نَبَّاضٌ يُنسجُ ،
نَوْلٌ لفَّ على كُرةِ شرايينَ ،
بنفسجةٌ فُرطتٌ فوق البدنِ المحروقِ ،
غزالاتٌ محقوناتٌ بالجمرِ الفطرىِّ ،
جدائلُ محبوساتٌ فى خَرَزٍ أبيضَ تتماسُ مع النقشِ المضغوطِ ،
وتَحْتَكُّ بشَهْواتٍ صُغرىٰ تتخايلُ للخاطرِ ،
تتأجَّجُ ،
وتفوتْ .

ماذا يحدثُ للخَلْقِ الأولِ
حين يُلَامسُ قصُّ الطَّرْزىِّ المضبوطِ
رءوسَ الحلماتِ المخبوءةِ خلفَ الملكوتْ ؟

النسجُ المخروطُ على فرعٍ مخروطٍ
يعرفُ أن مسافةَ مابين المخروطَيْنِ
يُرَوِّقُها خيطُ هواءٍ شرقىٌّ
ويُوَتِّرُهَا نَفَسُ الشاعرِ
وهو يُذيعُ حروفاً أولى من عمرٍ مسكونٍ بالتابوتْ .

تنصَبُّ دماءُ غزالاتٍ مجروحاتٍ فوق الجسدِ الأبنوسى ،
فيَنْشَجُّ ويَنْشِجُ ،
ووراءَ بنفسجةٍ كان الصَّبَّاغُونَ العُذْريُّونَ
يخطُّون على الصوفِ المصرىَّ
سؤال الأنثى المخطوطَ :

تُرى من يخلعنى من هذا الغَزْلِ اليدوىِّ
ومن يخطفنى من ورقِ التوتْ ؟

■ حـــوار ■

سألتْ : أيُّ قناديلي خطفتْك إليّ ؟
فأجبتُ : القنديلُ المحمولُ على خَصْرِ نبيّ .

خطفتنى سُمرةُ نرجسّةٍ تحبو من خدَّيكِ إلى عينىّ
أسرابُ يَمَامٍ هَيَّامٍ
نامت فوق الهُدبِ اليقظانِ وماتت فى الأرقِ الحىّ
بللوراتٌ مكسوراتٌ هَرَبتْ من أقفاصِ طفولتها
لتَحُطَّ على زنْدىّ .
قالت : فاكشفْ لى رمزَك ياجنىّ
غنّيتُ : أنا المخبُوءُ وراءَ أصابعكِ الحَيْرىٰ ، والعَلَنىّ ،
الغامضُ فى الورد ، وفى الجمرِ جَلِىّ .
فضَعي قنديلكِ فى نافذتي ،
ودعى أصدافَكِ تصنعُ لؤلؤَها وهى تنامُ كأبدٍ فى شَطىّ .

أىُّ قناديلى خطفتْكَ إلىّ ؟
قلتُ : حزينُ الضىّ .

■ مطـر ■

سيدةٌ تمشى تحت اللؤلؤ ،
واللؤلؤ سيَّالٌ من كَفِّ اللهِ انسابَ ،
الماشون اختبأوا خلف السُّورِ الحَجَرىِّ ،
وتركتْ أُسرّ شُرْفاتِ النهرِ إلى الحجراتِ ،
وسيدةٌ تمشى تحت اللؤلؤ .

شارعُ أحمدَ شوقى يلمع بالبَلَلِ الطازجِ ،
واللؤلؤُ سيَّالٌ من كفِّ اللهِ انسابَ ،
السيّاراتُ المقفولةُ تمرق داكنةً وتنث رذاذاً ،

كان الرجلُ المنتظِرُ يغنى قُربَ الجِسر :
إذا ابتلّتْ أثوابُكِ سأجففها بدماىَ .

اللؤلؤُ يَغْزُرُ ويَخِفُّ ،
الأشجارُ المغسّولةُ تتشهّى الجمرةَ وتراقبُ سيدةً
تمشى تحت اللؤلؤِ ،
والطُّرُقُ خَلاءٌ إلا من ساقين تَحُثّان الخَطْوَ ،
الرجلُ المنتظِرُ يغنّى قُربَ الجِسرِ :
إذا ابتلّتْ قدماكِ سأمسحُ قدميكِ بخدىَّ .
الشارعُ ممتلىءٌ بفراغ المارّةِ
واللؤلؤُ
يمشى
تحت اللؤلؤ .

■ زمن حاتم زهران ■

إعتامٌ يُوحى بنهاياتِ الضوء ،
رءوسٌ تنبض مشدوداتٍ نحو البؤرةِ ،
شهداءُ يروحونَ وشهداءُ يعودونَ ،
يداها فوق يدىَّ كَرَبَّين صغيرينِ
يسوقانِ الغفرانَ لخَطَّائَيْنِ صغيرين ،
الدَّبّابَةُ والمرسيدسُ رمزانِ لكَوْنَيْنِ اصطرعا تمثيلياً ،
وشهيقٌ يَتَرَقَّبُ كيفَ ستنهارُ الآلهةُ المرسومةُ ،
هذا الخفقُ المكتومُ بأوردةٍ صَنَّاعٌ للأسرارِ ،
امرأةٌ وأصابعها فى زاويةٍ ،
أفّاقونَ رقيقونَ يُعِدُّون السهرةَ فى مَهْلٍ ،
وسخونةُ كفيّها صاعقةٌ ،
بنّاءونَ حديثونَ يطيحونَ بمنزلٍ منقرعَ ،
الموسيقى عَكْسُ النرجسةِ المتوجسّةِ ،
وعيناها تلتمعان ،

الدَّبَّابةُ تُخلى للمرسيدسِ دَرْبَ الحَرَّانيّهِ ،
قالت : كنتُ على زَنْديكَ مُخدَّرَة بالبهجاتِ ،
المعماريونَ الجُدُدُ يفكُّونَ رسومَ المستشفىٰ الخيرىِّ ،
يداها فوق جبينى كالدِّرعِ ،
هل الشِّعْرُ كفيلٌ بمقاومةِ خرابِ الدلتا ؟
بدنٌ بِكرٌ ينتفضُ على العتمة كالرئمِ ،
المعمارُ الريفىُّ تهاوىٰ فى مُهَجِ الريفيينَ ،
أصابعُ عاشقةٍ فى شفتىّ ،
يموتُ الطفلُ المنذورُ على ساقيةٍ فى الروحِ ،
الكادرُ يُفصِحُ عن تكوين قتيلٍ يتعلَّبُ بحقائبَ غامضةٍ ،
وأنا أرمقُ شَهْواتى السيَّارةَ تمرقُ من رئتىَّ إلى رئتىّ ،
وفى الردهةِ أُفلِتُ أسْرَاىَ وأمشى صوبَ خيالى .
كان الأفاقون المرحون يغنون بليلٍ مرحٍ :
نحن الأفاقون المرحونَ ،
تقول : البُنىُّ بعينيكَ خفيفٌ هذى الساعةَ ،
وتنامُ ،
خرابُ الدلتا فى لقطاتٍ موجزةٍ ،
ورءوسٌ تتحركُ فى الإعتامِ الحىِّ ،
النورُ يُضاءُ بلمباتٍ سوداءَ ،
ونهداها يرتجفانِ ،
دراما سيدتى أعلىٰ .

■ سَرَطـان ■

يستأصِلُ خَفقٌ خَفْقَا
تنداح خليّاتٌ مسعوراتٌ فى أكبادٍ مسعوراتٍ ،
تهوي مُدُنٌ فى الروحِ ومُدُنٌ تَرْقىٰ
يَمٌّ لَطَّامٌ وحُطَامٌ
والناجونَ يرومونَ جمالَ الغَرْقىٰ .

بواباتٌ أوسعُ من خطواتى ،

وزفيرٌ أبطأُ من ذَوَبانِ عِظامى فى آنيةٍ ،
هذا السرطانُ الفتّانُ تَسرَّبَ للعمرِ المفتُونِ
بقَفْزاتٍ لَيِّنَةٍ وقصائدَ من دَغْبَلَ ،
كيف انتخبَ الأضلاعَ وحَطَّ على مِمْشاتى
مرتجلاً كالطاووسِ المطعونِ ؟
وكيف أدُلُّ عليه الآباءَ ؟

أمامى بواباتٌ أوسعُ من صَرْخاتى ،
وزفيرٌ مفروم بين المِشْرَحَةِ وفَعِلْنْ يترجرجُ
وعلى أعمدةِ سريرى كان التقرير يقولُ :
السرطانُ الفتّانُ دمى .

وبقُربِ كُرَيَّاتٍ مفلوتاتٍ يستأصِلُ خَفْقٌ خفقا
والعُشاقُ الغرقانونَ يشيلونَ على الأكتافِ العشاقَ الغَرْقىٰ
يَمٌّ لَطّامٌ وحطامٌ تخرجُ منه النرجسة الأنقىٰ .

■ بردية ■

كان فراعنةٌ بُسَطاءُ يهيمون على العشب الأبيضِ ،
والسيدةُ المتميزةُ تبصُّ على المصنوعات الأبدية
برفاهِيَةٍ ،
وتدارى الجسدَ البشريَّ عن الكوّةِ فى جدرانِ الأهراماتِ
بخبثٍ فِطريٍّ
تميلُ تجاه مراوحها المتبوعةِ ،
بجلال اللبؤاتِ الميّالاتِ إلى طيبةَ .

ليس على السَّقّالينَ
سوى أن ينتشلوا الصوّانَ إلى أقدام العاشقةِ ،
لتصنع صومعةَ غلالٍ من سنبلة المحرومين ،
وتقضى رغباتِ ضحاها اليومىِّ
اذا صارت بمحاذاةِ بحيرتِها الشخصيةِ .

تتبعنى عند دخولِ الشمسِ من الكُوَّةِ ، وتقولُ :
امشِ إلى الماء ترَ الماعزَ وعصا وثيابى .
سيدةٌ متميزةٌ تتحمّمُ فى الزئبقِ متميزةً
وتصفُ الخلقَ وصيفاتٍ مرهوناتٍ بالإيماءِ ،
وتسألنى : هل عيناى كورقِ الليمونِ ،
وهل كالمُدْيَةِ ذَقْنى الملكيّةُ ؟

ليس على التوحيديّنَ
سوى الجهرِ بوردةِ اخناتونَ ،
وليس علىَّ سوى الإصغاءِ لمحبوبى
وهو يكلمنى من تحت التاجِ بهيمنةِ المعشوقِينَ :
أنا قلبى قِنٌّ ببلاد قصائِدكَ الغزليّةِ ،
فاضممْنى فى صدرِكَ يابنَ الحَّدادينَ ،
وخذ عمرى بشروط الكهنةِ ،
رمسيسُ أبى ،
وأنا أَمَةٌ سيدةٌ فى مَرْكبِكَ الفَخّاريِّ .

تقضى رغباتِ ضُحاها اليومىِّ ، وتملكُ ،
أختى المتميزةُ تجىءُ إلىَّ على أكتافِ الفنانينَ ،
تفوحُ من الإبطينِ تواريخُ الأسرِ الذاهبةِ ،
فأهتفُ : فى عينيك ممالكُ دائرةٌ ومقاطعُ مرسلةٌ ،
ياسيدةً متميزةً
تُخفى الجسدَ البشرىَّ عن الكُوَّةِ فى جدرانِ الأهراماتِ ،
دعينى مشبوكاً فى هندسة الكرنكِ ،
واتَّجرى هذا الموسمَ فى الحِنطةِ وتوابِلِ بدنِ المحروقينَ
بمعصيةٍ ،
أنتِ وريثةُ حتشبسوتْ .

■ تحيّة ■

عِمْتِ صباحاً يارئةً من نَفَسِ المُحتاجينَ ،

صباحُ الخيرِ على كفيّكِ تجسّانِ جبينى
وتضيفانِ الفكرةَ للمخلوقاتِ ،
صباحُ الخيرِ على حضرتِك المنشورةِ فيما بين النهرينِ ،
استندى فى الليل على الوادى ،
فأنا أكمنُ بشهيقِ الزرعِ الصيفىِّ ،
وعِمتِ صباحاً ،
هل نمتِ عميقاً كالفسقيّةِ ؟
هل أدركتِ طريقةَ تشريحِ الأعضاءِ بلمساتٍ من أُنْمُلَةٍ ؟
يَطْفُرُ من نَحْرِكِ وردٌ بنىٌّ ،
فاتكئى فى المَشْى على الشَّتْلاتِ وخُوضى فىَّ ،
صباحُ الخير على خَصرِكِ وهو يفرُّ أمام يدىَّ ،
خذى الشاىَ بخفّةِ خالقةٍ
واستمعى للناى بأسلوبِ القدماءِ المصريينَ ،
وعمتِ صباحاً ،
هل أمسكتِ الرابطَ بين المستشفى والنورسِ ؟
هل زال القلقُ الليلىُّ ؟
ضعى تحت وسادتكِ ضلوعى لتنامى كالبَيْرقِ
وتُفيقى كالجَرّاحينَ ،
صباحُ الخيرِ على كفيّك الساخنتينِ هنيهةَ كنا بكريمَ ،
أأسميتِ فؤادى السرطانَ ؟
فعمتِ صباحاً يا من أسميتُكِ نرجسةً متوجسةً ،
عِمتِ صباحاً لى ،
وصباحُ الخير علىّ .

(يناير — فبراير — مارس ١٩٨٨)

« إلى روح الشهيد ، القائد اليمني والأممي الفذ ، مؤسس الحزب الاشتراكي اليمني عبد الفتاح اسماعيل ، ورفاقه الشهداء الأبرار علي أحمد ناصر عنتر ، وصالح مصلح قاسم ، وعلي شائع هادي ، وكل من فاضت روحه الطاهرة ،وروت دماه الزكية تربة اليمن فداء للوطن والشعب والقضية »

حين التقى القطب الشمالي والجنوبي عند خط الإستواء

فريد بركات

مفتتح :

مَا أطْيَبَ الْعَيْشَ لَوْ أنَّ الْفَتَى حَجَرٌ
تَنْبُو الْحَوَادِثُ عَنْهُ وَهْوَ مَلْمُومِ

« تميم بن مقبل »

صَبَاحٌ جَمِيلْ
وَصَبْرٌ جَمِيلْ
وَوَقْتٌ تَدَلَّىٰ
وَصَحْوٌ يَمِيلْ
وَخَوْفٌ تَوَلَّىٰ
وَلَيْلٌ عَلِيلْ
وَوَجْهٌ تَخَلَّىٰ
وَصَوْتٌ ذَلِيلْ
نَهَارٌ مِنَ الْعَوْسَجِ الْحَالِمِ الْمُسْتَقِيلْ
عَلَىٰ صَفْحَةِ البحر مرَّا
وَمَرَّتْ حُقُولٌ
وَرَمْلٌ بَدِيلْ

كأن الْجِبَالَ خبَا نُورُهَا
وَهَانَ عَلَىٰ حَامِلِ الصَّخْرةِ الْمُستَحِيلْ
فَمَدَّتْ صُقُورُ الْبَرَارِي مَنَاقِيرَهَا
وَزَقَّتْ عُيُونُ الصِّغَارِ سِعَافَ النَّخِيلْ
وَأَلْقَتْ بُذُورُ التَّمنِّي تَعَاوِيذَها
وَغطَّىٰ بُخُورُ الحُواةِ فَضَاءَ الصَّهِيلْ
فَهَلْ غَادَرَ النَّهْرُ أمْوَاهَهُ
وَهَلْ عَانَقَتْ ضَفَّتَاهُ مَدَاهُ الْمَثِيلْ
وَهَلْ يَبْدَرُ الْحُلْمِ قِيثَارُنَا
وَهَلْ لُعْبَةُ اللَّونِ مَرْأىٰ الْخَلِيلْ
وَهَلْ مَهْمَهُ الْجُرْحِ مِنْظَارُنَا
وَهَلْ يَحْجبُ الضِّدُّ ضِدًّا هَزِيلْ
هُنَا حَدَّدَ الأمْس مِيلادَهُ
فَجَاءَ السَّرَابُ وَ غَابَ الدَّلِيلْ
وَ أَلْقَتْ بَقَايَا سُخَامِ الوُجُوهِ
مِنَ الرُّعْبِ جَمْراً وَ قَبْراً ظَلِيلْ
فَأيُّ المِسَافَاتِ تَجْتَازُنَا
وَ أيُّ المِسَاحَاتِ تُشْفِي الْغَلِيلْ
وَ أيُّ النِّهَايَاتِ تَخْتَارُنَا
وَ أيُّ المَطَارَاتِ تَأْوِي الدَّخِيلْ
وَ أيُّ المَحَطَّاتِ مِيقَاتُنَا
وَ أيُّ الرَّوَاعِدِ صَوْتُ الْهَدِيلْ
وَ أيُّ الْمَنَايَا لَبُوسُ الْمُنَىٰ
وَ أيُّ النَّوَايَا صِرَاطٌ نَبِيلْ
لَنَا بِرْكَةٌ مِنْ ضِيَاءٍ وَ تُوتٍ
فَهَبَّ الجَرَادُ عَلَىٰ مَائِهَا السَّلْسَبِيلْ
فَلُمْتُ السَّمَاءَ عَلَىٰ بُخْلِهَا
وَلُمْتُ الْجَرَادَ بِإسْمِ الْقَتِيلْ
وَلُمْتُ الَّذِينَ أسَالُوا دِمَائِي
وَلُمْتُ دِمَائِي عَلَىٰ مَا أُسِيلْ



وَلُمْتُ الرِّيَاحَ عَلَى عُنْفِهَا
وَلُمْتُ الَّذِينَ أَعَدّوا الْقَتِيلْ
وَ كُنْتُ أُمَيِّزُ بُعْدَ الْمَآسِي
وَكِدْتُ أُمَيِّزُ وَجْهَ العميل
فَهَلْ أَخْرَجَ الْبَحْرُ أَثْقَالَهُ
وَهَلْ أَوَّلُ الْغَيْثِ قَطْرٌ نَحِيلْ
وَهَلْ نَدْخُلُ الْحُلْمَ مِنْ بَابِهِ
وَهَلْ يَصْرُخُ الْحُلْمُ : هَـٰذَا السَّبِيلْ
تَعَالَوْا نَزُفُّ الْجِرَاحَ إِلَىٰ لَحْدِهَا
تَعَالَوْا نُوَحِّدُ هَـٰذَا الرَّحِيلْ
تَعَالَوْا نَشُدُّ الْجِبَاهَ إِلَىٰ بَعْضِهَا
تَعَالَوْا نُوَاخِي شُمُوسَ الأَصِيلْ
تَعَالَوْا نُخَفِّفُ هَـٰذَا التَّمَادِي
وَنَحْذِفُ عِبْئًا ثَقِيلاً ثَقِيلْ
أَمَا آنَ لِلأَهْلِ أَنْ يَرْعَوُوا
لِيَمْضِي رَعِيلٌ ، لِيَبْقَىٰ رَعِيلْ
لَقَدْ صُمْتُ دَهْراً الا فَاشْهَدُوا
فَإِنِّي أُحَاوِلُ سِفْراً طَوِيلْ
وَإِنِّي أُنَادِي بِهُدْبِ الْعُيُونِ
كَفَانَا شَتَاتاً .. كَفَانَا عَوِيلْ

عدن ۳۱ ديسمبر ۱۹۸۷

تخاليـــل

أحمد اسماعيل

للنشيدِ المباغتِ
والسلةِ الخاويهْ
للشقائق ـــ فى غير ـــ حُمرتها
للقصيدِ الذى يحصدُ القافيهْ
للعيون التى أنكرت سترتى
واشترتنى رماداً
للحروف التى تجلس القرفصاء
للمناديل مشرعةً فى انتظار الجثث
لليالى الطويلة فى غرف الحبسِ
للقانطين من الرحمة الكاذبه
للنجوم التى تسقط الآن فى أسفل النهرِ
للبحرِ ..
للموجة الواثبه
للحنين بكفيْك يفضى إلى طعنةٍ
لإنكفاءِ السنابل فى غير مذبحها الموسمىِّ
للكلام الذى ردّه الصمت
للحلم منفرطا فوق أكاملِكِ الوثنية
ولتلك الأهِلّة : مابين مقعدك الملكى .. وموتى
للصيف يلثم خديْك ثم يفرّ



للخمر .. لم يبقَ لى غيرها
للشوارع ممتدةً فى الوصول ولاشيءٌ يفضى إليكِ
للسجن : أىُّ الزنازين بيتى ، وأىُّ الرقيب رقيبى
(لأسلحة البنتاجون الحديثة تحرس نيرانها قصر عابدين)
للنيل .. كان وفيا
للسلام الذى أشعل النار فى يرقات الحجاره
للمساحيق .. يغسلها المطر القرمزىّ
للقطفِ والقصفِ
للنزفِ والخطفِ
للخوف والضعفِ
للحرف .. والسيفِ
للسَّعف .. والـ .. آه
من يختم الآن هذى القصيدة ؟

الدخول

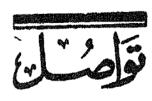
محمد عليوة

الجرح يومها ما أنتهاش للبرتقان
وماكانش سايب للمسافر أثر
وماكانش صدرى لسه يعرف شعرها
وماكنش بين الظهور والتلاشى
الا خيوط من دمها
بتبص م الشبابيك
وبتلمح الجاى من بعيد
وبتلمح اللى ما ابتداش يتشكل
حلم واقف ع الشجر مخضوض
بكره هايزفوه لأول خطر
وهايدفنوه فى المطر
ويغطوا جسمه بارتعاشى
أنا ليّا فيهاأد خوفها م السفر
وليها فيا أد مر الزمن
قلت لها مرة
سيبنى أدخل فى الريحان وأختفى
وأخرج لوحدى م اليمامة حافى
أتعلم الشوق الفقير وانتمى
للدم أو للموت
أو لاكتمال أوصافى

و الصمت كان فى عينيها زى السؤال
و الضحك بينه وبين شفايفها مدى
أنا لسه بحلم ياحبيبى بايه ؟
ضمت حبيبتى كل أجنحة الطيور
وفوقها رسمت وطن
وقالت لى سيبه ينتشر فى الكون

الجرح يومها كان بيبدأ ينتمى
والبرتقان مش أصفر
أنا صرت أكبر مما كان ينبغى
لأنى عارف كل حاجة بلونها
ولأنى عارف بدونها
ان الدموع هاتزفنى
لكل ورق الشجر

قلت لها مرة
سيبينى أدخل فيكى حر طليق
وأصبح كأنى مش هاموت باكر
وأناوصخورالبحر نعمل بدل
ونطير سوا فى الآخر
ونخش نفس المدن
كان ياما دمى بيتزحم
ودمها يتاخر
والكرسى مش بيساع لدم اتنين
لكنه ممكن يتنسف
احنا هاندخل يا حبيبتى منين
قالت حبيبتى
من دروب البرتقان
للا حدود للوطن
.. ..



في القصة

☐ « **الرئيس الجديد** » ــ **قصة لسليمان كابو** : القصة لابأس بفكرتها ، لكنها مكتوبة بلغة جافة تقريرية لا روح فيها ، حتى أن الشخوص تبدو كلها ــ الخيّر والشرير ــ خالية من أى بعد إنسانى . فإذا كنت قد قصدت إلى إظهار هذه البعد اللا إنسانى فكان لابد أن تبث بعض الحرارة والحياة فى نقيضه . القصة ، إذن ، فى حاجة إلى إعادة كتابة تراعى هذه الملاحظات وتختار لغة لكل شخصية حتى تتخلص من التقرير المباشر .

☐ « **بورتريه** » **قصة قصيرة لعبد المنعم فتحى حسن** : لو حذفنا الفقرة الأولى ، ولو حذفنا فقرة الشعر المقتبس ، ولو حذفنا فقرة « من أخبار الصحف العالمية » لما نقصت القصة ، وهذا يعنى أن هناك خللا فى بناء القصة يمتد إلى موضوعها .

☐ **قصة « ابتسامة غارقة فى الدموع » لرشاد سلام المحامى** : قصتك تتميز بسلاسة فى السرد ، وتكشف عن قدرة على السخرية ذات حس فكه ، لكن الأدب ليس بديلا جذابا لعرض أفكار يمكن أن تعبر عنها مقالات الصحف ببساطة ووضوح.

☐ « **زوجة المرشح** » **قصة قصيرة لمجدى محمد على** : ودت هذه المجلة أن تتزحزح عن مبدأ نقدى فى سبيل فكرة يهم المجتمع أن تترسخ . ولقد كان من الممكن أن يتم ذلك لو أن القصة دعت لفكرة واعية . إلا أن القصة تقوم على أن انسانا يهمل زوجته ، فغدت الفكرة مكررة .

☐ « **فجوة الظهيرة** » **قصة قصيرة لمحمد حسين القصاص** : كذلك ، ودت « **أدب ونقد** » أن تتسع صفحاتها لنشر مثل هذه القصص ، لتقيم من جمهور القراء حكماً . فالقصة صفحة ونصف ، منها أربع فقرات أفكار مجردة ، وكأن الحياة فى هذا البلد قد خلت من واقع يلهم الكتّاب . أيها الكتّاب ، فليع كل ما حوله ، فالتهويمات لن تصنع فناً .

☐ « **الحب داخل تابوت** » **قصة قصيرة لمجدى عبد النبى** : تحيى المجلة الصديق مجدى عبد النبى لمثابرته ، فقد تلقت له ، أكثر من عمل أدبى .

يعرف الكاتب أن العمل الأدبى معاناة ، ولا يتفق مع المعاناة أن تدور القصة حول قطار منطلق كالريح . وواحد من الركاب يرى الفلاحات يحملن على رؤوسهن أكواماً متراصة ، وأخريات قد أمسكن بفأس وظلوا (هكذا) يعزقن الأرض !

ولو أعاد الكاتب قراءة الفقرة ، لعرف أن القصة خلت من المعاناة فى هذه الفقرة وغيرها .

☐ « **ظرف ومصير** » **قصة لأشرف شعبان محمد أبو أحمد** : الأخطاء النحوية والاملائية الكثيرة والتى لا تخلو منها فقرة واحدة من القصة ، دليل على أن الكاتب لم يستكمل أدواته ، فضلا عن انعدام توافر تحسس بناء الشخصية وسلوكها والحدث .

☐ « **من يشخص الداء** » **قصة لوجيه عبد الهادى** : يا أخ وجيه أنت تعرف أن البناءات الفكرية لاتصنع قصة . يارجل ، أنت مثلى ، نشأت فى وقف زينب هانم ابنة الخديو اسماعيل ، والتى كانت تمتلك أحدى عشر قرية .

☐ « **سقوط أشرف** » **قصة لسعد عبد الله محمد** : سقوط انسان شريف . طقوسه جنازة مهيبة ، وسطورك ـــ يا أخ سعد ـــ مجرد قيد فى دفتر الوفيات .

☐ « **ذلك أنى أعتقد** » **قصة قصيرة لحسين أحمد أمين** : قصة من النوع الثالث . قصة تقوم على البناء الفكرى المجرد ، ليست بها نقطة دم واحدة ، لذلك يمكن تلخيصها فى حديث عادى دون أن تفقد بعداً واحداً .

إن معياراً لايخطىء للعمل الجيد ، أن ينبض بالحياة بعد أن تنتهى من قراءته .

☐ « **إلى متى ؟** » **قصة قصيرة لجميل فودة** : جندى بالجبهة الجنوبّية من شط العرب (هكذا) يحدثنا بمعلومات عامة خارجية عن جندى يقاتل تحت النيران . يصاب زميل له كتب مقالا فى مجلة حائط بالمعسكر . وتنقل القصة مقال مجلة الحائط عن تجار السلاح الذين يسهرون حتى الصباح يتجرعون كئوس الخمر فى شراهة . ومقارنة بين أولادهم يتناولون قطع الحلوى وأولاد البلد الذين يحاربون .. فى سرد ركيك .

القصة شىء مختلف . القصة تتطلب وحدة الأثر الخاص حتى لو تعددت مصادر مادتها . ولا تقوم على السماع أو العجز فى الأداء ، والخلط بين المقال ومشروع قصة .

محمد روميش

☐ **الصديق محمد السيد سليمان البيلى ـ الاسكندرية ـ العامرية** : نعتذر للتأخر فى الرد عليك ، تأخراً دفعك إلى إرسال خطاب شديد اللهجة لنا (يحفل بالأخطاء النحوية والاملائية) . قصيدتك « **على هامش الانتفاضة** » تحمل موقفاً وطنيا وعربيا شريفا ، لكنها تخلو من عناصر العمل الشعرى ، فلا وزن ولا موسيقى ، ولا صور شعرية ، ولا إيحاء جمالى . جمل تقريرية تتصور أن الشعر هو النهايات المتماثلة القافية ، فقط .

ننتظر تقدماً فنياً ، يتحصل بالجهد والمثابرة .

☐ **الصديق ضياء طمان (الأسكندرية)** ، أرسل إلى « تواصل » الشعر ، رسالة يقول فيها :

« بقدر ما أسعدنى اهتمامك بالرد على قصيدتى (بعنوان « بلال » عدد ٣٦/فبراير ١٩٨٨) بقدر ما آلمنى أن تنشر الجزء الأخير من القصيدة فقط ، برغم أن هذا الجزء لا يلخص القصيدة كما تعلم ، فالقصيدة بها الكثير والكثير .

وكم كنت أود أن تنشرها كاملة لأن بقيتها لاتتمشى مع تلك الأيديولوجية . وقد كنت أظن أن مجلة « أدب ونقد » مجلة حرة ، تنشر كل الأفكار والأعمال الأدبية بصفة عامة إن كانت صالحة للنشر ، دون الحجر على أجزاء أخرى من تلك الأعمال .

ومع إيمانى العميق بحرية الفكر ، وأعتقد أنك أيضا مؤمن بهذه الحرية ، أرجو منك فى حالة النشر للأعمال الأدبية ، أن تنشرها كاملة ، أو لا تنشرها على الإطلاق ، فأنت شاعر ولا يمكن أن تقبل هذا الوضع لأعمالك » .

وبالطبع ، فإن نشر جزء من القصيدة لايلخص القصيدة كلها ، لكننا ننشر فى « تواصل » بعض الأجزاء من القصائد التى لا تصلح للنشر فى متن الشعر ، للتعليق عليها ولتوضيح نموذج منها ، بحيث تظل الصلة قائمة بيننا وبين ما لا يصلح للنشر ، ويظل الأمل فى التطور الفنى للشاعر مطروحاً . ومن هنا فإن القصائد التى تنشر فى متن الشعر تنشر كاملة غير منقوصة .

أما أننا لاننشر إلا القصائد التى تتمشى مع أيديولوجية حزب التجمع ، فهذا أمر غير صحيح ، ومراجعة الأعداد الأخيرة (بل وما قبلها) يؤكد عدم صحة هذه الفكرة . نحن ننشر الأدب « الجيد » أولا ، طالما هو فى صف الانسان المصرى والعربى ، دافعاً إلى حياة أفضل وإنسان أفضل .

وايديولوجية حزب التجمع ، مالم تصغ فى أدب جيد وفن جميل ، لاتبرر نشر الأدب ، مهما كانت الأيديولوجية تقدمية ونبيلة .

بل اننا ـ على العكس ـ نعترض على **الحضور الزاعق** المباشر وغير الفنى للايديولجية فى الأدب ، ولهذا لم تكن قصيدتك صالحة للنشر ، لفرط مباشرتها غير الفنية (فهناك مباشرة فنية جميلة) ، وليس ـ كما تصورت ـ لأنها لاتتفق مع ايديولوجية حزب « التجمع » .

ح . س

حـــوار

مع المسرحى المغربى عبد الكريم برشيد

الاحتفالية : بين الكائن والممكن

عبلة الروينى

فى ملف التنظير المسرحى للاحتفالية يقف عبد الكريم برشيد الكاتب المسرحى المغربى كأبرز مؤسسى هذا المسرح/المشروع والذى مازال مفتوحاً وطموحاً من أجل تأصيل مسرح عربى له هوّيته وله ميزته . ومنذ ان شارك فى التوقيع على بيان الاحتفالية الأول ١٩٧٦ وهو يساهم بالدراسات والابحاث والكتابة الابداعية فى التأسيس .. قدم سلسلة من الدراسات من بينها .. « المسرح بين الوجه والقناع » .. « مسرحنا كائن أم غير كائن » .. « أ . ب الواقع الاحتفالى المسرحى » .. « جـ . د . الواقع الاحتفالى » .. ثم « حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى » والذى يعد المرجع الأساسى للاحتفالية حيث حدد فيه المنطلقات الأولية للاحتفالية والأسس الفكرية والجمالية لها ....

« فالاحتفالية ليست شكلاً جديداً فى المسرح بل هى المسرح ذاته منذ أن وجد .. فالاحتفال هو جوهر الظاهرة المسرحية وهو تلك التظاهرة التى هى التعبير الجماعى عن الحس الجماعى والتى لايمكن ان تغيب عن أى مجتمع فيه حياة وله احساس وقضايا .. ولهذا فهى تقدم نفسها عادة من خلال المقارنة والمقابلة مع المسرح الدرامى والمسرح الملحمى .. فعلى حين ان المسرح الدرامى يحاكى الفعل الإنسانى انه (يحيى ماكان كما كان) والمسرح الملحمى (يحكى ماهو كائن أو ماكان) .. فان المسرح الاحتفالى لايحكى ولا يحاكى ولكنه (يحيى حدثا .. فعلاً ، ويقيم لقاء ، تظاهرة هنا والان ..) اذن فهو لايحيى زمنا كان ثم مضى ، كما انه لايحكى عن زمن كان أو يكون ولكنه يخلق زمناً جديداً .. وقد حددت بيانات الاحتفالية أهدافها كالتالى :

- انسانية الانسان
- حيوية الحياة
- مدنية المدنية

وهذا لايمكن أن يتوفر الا بايجاد مجتمع احتفالى يقوم على اقصاء كل قوى الموت والتراجع الى الخلف » .

●●

حول كائن الاحتفالية وممكنها .. وحول مشروعها الضخم المؤسس لتصور فكرى يسعى لتجاوز المسرح/البناية .. والمسرح/التقاليد والمسرح/الفكر والمؤسسة والصناعة .. كان هذا اللقاء مع عبد الكريم برشيد فى مهرجان قرطاج المسرحى الثالث فى تونس والذى شارك فيه مع فرقة المغرب بمسرحية (عرس الأطلس) من تأليفه ..

■ أكثر من عشر سنوات مضت على اعلان بيان الاحتفالية الأول (١٩٧٦) .. أين وصل ممكن الاحتفالية اليوم ؟

— عشر سنوات من تاريخ الشعوب ومن تاريخ تجربة لاتعد شيئا كبيراً خاصة وهى تجربة مرتبطة بمناخ حضارى معين والتأسيس لواقع لايتم فى ظرف بسيط .. ولذلك عندما نقول ان المسرح الأوروبى له ٢٥٠٠ سنه فنحن نتحدث عن وجود له إطار تاريخى معين ، لأن المسرح أخلاق ، والأخلاق تربية والتربية لها مجال زمنى .

وعربياً مازلنا نفتقد الى ما أسميه أخلاق الخروج .. ان هذا الانسان الذى لايخرج نصفه ، والذى يخاف ان يخرج ليلاً لأنه مطالب بتقديم أوراق اثبات الشخصية فى مجتمعات تمنع التجول .. هذا الانسان الذى يفضل أن يبقى آمناً فى بيته كيف يمكن أن نؤسس له مسرحاً ؟

بالنسبة لمجتمع يخاف ان يجتمع فيه خمسة أفراد لأن ذلك يشكل مظاهرة كيف لنا أن ننشىء مسرحاً ؟

فى إطار مجتمعات تخاف الحوار وتعتمد على الحزب الوحيد والرأى الوحيد كيف يمكن إقامة مسرح أساسه الحرية والحوار ..

من هذا المنطلق يعيش المسرح أزمة ، بالتأكيد ليست أزمة مسرحية ولكنها أزمة حضارية عامة .

ان السؤال المطروح فى الواقع هل مدننا العربية هى مدن حقيقية ؟ أم ان الانسان داخل المدينة مازال يحمل عشائريته فيها كما نرى فى بيروت التى هى ليست مدينة وإنما طوائف متصارعة ..

من هنا قد نقول بأن المجتمع العربى غير مهيأ للاحتفالية المرهونة بشروط اساسية هى المدينة/الديمقراطية/الفكر .. ولكن ذلك لايمنع ان نكون فى انتظار شروط جديدة لأن العلاقة بين المسرح والواقع هى علاقة جدلية تحاول أن تفعل وان تساهم فى تغيير هذا المجتمع .. فنحن نساهم فى تأسيس مشروع ضخم يهدف الى التغيير ، تغيير المسرح/الفن وتغيير المسرح/التاريخ .. ولهذا فلا مجال لفهم الاحتفالية الا باعتبار أنها محاولة جادة لخلخلة المفاهيم التقليدية السائدة فى المسرح وخارج المسرح .. انها انقلاب فى التصور الفكرى يحتاج الى سنوات لتأسيسه .

وفى الواقع عندما نطالب باقامة أى تجمع ويعتمد على المشاركة فنحن نخلخل العلاقات البائدة والسائدة .. وعندما نريد ان نشرك الجمهور داخل اطار قاعة مسرح فذلك محاولة لتحرير هذا الجمهور الذى تعود ان يدخل المسرح وان يلتزم بالصمت وان يبقى فى اطار الظلام وان ينفعل من غير ان يفعل ، فإذا استطعنا ان نحرر الجمهور من صمته وسلبيته ومن فلسفته القائمة على أن الصمت حكمه وعلى مجموعه من الشعارات روجتها قرون التخلف والانحطاط نكون قد فعلنا شيئا كبيرا .

■ **لن أسألك عن ثمار الحرية ولكن هل استطعتم تحديد جمهوركم ؟**

ـــ بعد كل هذه السنوات مازال المسرح يبحث عن جمهوره فالأمر ليس بالسهوله الآن خاصة فى عصر الفيديو والألكترونات .. هناك الجمهور العريض وهو ذو ذوق مستلب ، تربى على مجموعة من الاسكتشات ، وتربت عينه على السينما الأمريكية وانطبع فى ذهنه انطباع سيىء بأن المسرح يجب ان يكون كذلك .. هذا بالاضافة الى ان المغرب الذى عاش سنوات طويله تحت الاستعمار الفرنسى مازال يعانى من تبعية فرنسية فما زالت فرنسا من خلال بعثاتها الثقافية وبرمجة عروضها المسرحية وجمعيات الصداقة معها تهيمن على الثقافة المغربية .. اذن هناك أكثر من جمهور .. جمهور المسرح الفرنسى وجمهور يتخذ الثقافة كديكور .. أما المسرح كفعل عضوى فله كذلك جمهوره وهم من الطلاب والحرفيين والمثقفين .. واعتقد ان هذا هو الجمهور الحقيقى أو الجمهور الصعب والذى تحاول الاحتفالية ان تتجه اليه من أجل اقامة حوار معه .

■ **وكيف تتنفس الاحتفالية حريتها داخل المناخ المغربى ؟**

ـــ استطيع ان اقول ان الدولة فى المغرب لاتتدخل فى المسرح حتى الفرقة الوطنية الوحيدة عملت على حلها وبذلك ليست هناك فرق تابعة للدولة كما انه ليست هناك رقابة على المسرح ، وشخصياً لم ادفع نصاً من نصوصى يوماً الى لجنة للقراءة ، فالمبدع حر فى أن يمارس فعله المسرحى مع شرط ان يكون مسئولاً وهذا شيء طبيعى .. هناك فى المغرب ١٤ حزب من أقصى اليمين الى اقصى اليسار وكل حزب يمارس نشاطه الحزبى والثقافى فهناك فرق تابعه لأحزاب معينة تمارس نشاطها الثقافى المختلف .. وكذلك هناك بالمغرب حركة كبيرة من مسرح الهواه هى أكثر التجارب جدية وجرأة ..

أنا شخصياً قدمت مسرحية [الحسين يموت مرتين] حيث جسدت الحسين على المسرح ولم يعترض علىّ أحد .. وقدمت شخصية سيدنا يوسف فى مسرحية [العين والخلخال] ولم يعترض علىّ أحد .. هناك نوع من الانفتاح يطبق شعار دعه يعمل ..

■ **« دعه يعمل » باعتبار أن ليست هناك خطورة فى عمله فالمسرح لايحدث ثورة ؟**

ـــ « دعه يعمل » هذا شعار نجده فى المسرح وفى الميادين وربما لأن الدولة تؤمن بالفعل بأن المسرح لايمكن أن يحدث ثورة .. فالمسرح الحقيقى تصنعه الثورة وليس العكس .. ان العلاقة بين المسرح والمجتمع هى علاقة جدلية فهو يتغير بمناخه وطقسه ولكنه يغير أيضا لكن فى حدود معينة .. استطيع القول ان هناك نوعا من اعطاء الثقافة بعدها الواقعى لأن هناك مجالات لابد ان تتحرك فيها .. ويبقى ان المسرح نتائجه نتائج بعيدة لأنه يغير الانسان كسلوك وأخلاق .

■ **الاحتفالية كما تراها ليست ابتكار شيء جديد ولكنها تجديد للأصيل .. معنى ذلك ان الذاكرة هى قانونها ؟**

ـــ الذاكرة لاتشكل قانوناً ولكن تشكل ماهو طبيعى فى الانسان .. فالانسان كائن يعيش الآن ، ولكنه ولد فى الماضى ، تربى فى الماضى ، وبذلك فنحن نفرح بشكل معين ونحزن بشكل معين .. ولذلك

فالاحتفال يعكس حضارة كاملة ، التراث هو ذاكرتها الجماعية التى لايمكن القفز عليها والا فقدنا الذاكرة وفقدنا ترابط الشخصية .

وأحب أن اشير الى ان الذاكرة ليست ذاكرة قمعية لأن الشيء القمعى خارج عن الذات ولكن ذاكرتنا منا لا نستطيع ان نعاديها ولا ان ننفصل عنها .. ولهذا عندما اسمع من يقول (التعامل مع التراث)أرى انه تعبير خاطىء فالتعبير (مع) يفترض التعامل مع شيء خارجى فى حين ان التراث هو نحن .. شخصياً كتبت مسرحيات عديدة يقوم جلها على التراث منها [عنتره فى المرايا المكسرة] [قراقوش الكبير] [امرؤ القيس فى باريس] [جحا فى الرحى] .. وكلها مسرحيات تقوم على اسس من التراث ولكنها فى جوهرها مسرحيات واقعية تستمد رؤيتها من الحاضر .. فالشخصية التاريخية مجرد قناع نفصله عن أصوله التاريخية لنعطيه علاقات جديدة تربطه بهذا الانسان ، وهذا المكان وهذا الزمان .

■ **برغم ان الاحتفالية مشاركة الا ان احتفاليي المسرح العربى يتشابكون عندما يتكلمون عن بعضهم .. فهناك من يصف احتفاليتك (باللغو الاحتفالى) وانت اسميت احتفالية سعد الله ونوس بـ (الهزر الاحتفالى) وسميت الطيب الصديقى (فلكلورياً) .. بوضوح أكثر كيف ترى التجارب العربية الاحتفالية ؟**

ــ أولاً لا أحد يعطينى الحق فى ان أصدر كل هذه الأحكام لكن ما أعرفه هو أننى أحد الذين يشتغلون فى مشروع كبير وهو مشروع مسرح تأسيسى . والحقيقة اننى لم اصف احتفالية سعد الله ونوس بالهزر الاحتفالى فأنا أحترم ابداعه وأحترم مواقفه ويمكن ان أقول انه مارس احتفالية حقيقية وانها تتجلى بشكل أكبر فى [رأس المملوك جابر] وفى [حفلة سمر من أجل ٥ حزيران] والى غير ذلك من الأعمال التى تنطلق من نحن والآن وهنا .

اما الطيب صديقى فهو رجل له ثقله ووزنه وهو مخرج كبير لاشك ، وعندما نقول مخرج فنحن نقول (تقنى) .. والتقنية هى معاملة شكلية على مستوى تحريك الممثلين والتحكم فى الاضاءة .

■ **لكن الاخراج رؤية فكرية أيضا ؟**

ــ هذا ما نأخذه على الطيب الصديقى .. لأنه يحاول ترجيح كفة الشكل والتقنية على ماهو مضمون .. انه فنان يخاطب العين ، يبهرنا بالملابس والاضاءة والحركة التعبيرية ولكن عندما نمسك كل أعماله نجد فيها موليير الى جانب بيكيت ويونسكو وصولاً الى أبى حيان التوحيدى .. فما الذى يوحد بين هذه الأسماء فكرياً ؟ لذلك كنت ولا أزال أعتقد أن الطيب الصديقى أخذته التقنية أكثر مما استوعب النظرية أو استوعب الفكر أو القضايا الحية التى يحياها الانسان .

■ **أتصور أن هذا الاتجاه الشكلى هو اتجاه مهيمن فى المغرب العربى .. أم ان هذا تعميم خاطىء ؟**

ــ هذا صحيح الى حد كبير .. وهو ماجعلنى أقول ان الاحتفالية الآن مهددة بهذا الانحراف .. فأما ان تكون مساءلة للواقع وأما ان تكون مجرد صياغة لمظاهر الواقع .. ولذلك فأنا أحاول أن أربط ما بين الفكر والمجتمع خاصة وان كل التجارب العربية المسرحية التى قامت هى تجارب مفصولة عن الواقع مفصولة عن الفكر الذى يفرزه هذا الواقع ولذلك تتبع مجموعة من التعليقات المختلفة ، فعندما جاء سارتر بمسرحه الوجودى كتب د/ عبد الرحمن بدوى وسهيل ادريس مسرحاً وجودياً .. وعندما جاء كتّاب اللامعقول وجدنا توفيق الحكيم يسارع بكتابة ياطالع الشجرة .. لقد أخذنا كل الظواهر المسرحية

كظواهر مفصولة عن شروطها الفكرية وشروطها الاجتماعية والسياسية .. ولذلك عندما يقول توفيق الحكيم لست عبثياً الا من حيث الشكل فهذا كلام غير معقول .. اما أن يكون عبثياً أو لا يكون .. الشكل فى الفنون هو المضمون .

■ **اذن الانفصال بين الشكل والمضمون أزمة عربية وقع فيها المشرق والمغرب ؟**

— هذا صحيح ولكن يبقى هناك فرق .. فالمشرق يبقى اقرب منا الى القضايا الساخنة وهذا ما جعل المسرح الشرقى أكثر عنفاً وأكثر حدة وأكثر انغماساً فى السياسى واليومى .

■ **وأقل كفاءة من حيث التقنية المسرحية ؟**

— لا أقول ، ولكن فى بعض الأحيان ونحن فى ثورة الغضب لا نتساءل كيف سنقول . فالأساس ان نفرغ الشحنة العاطفية لنقول مسرح غاضب ، يخاطب جمهوراً ليس فى حاجة الى محسنات مسرحية بقدر ماهو فى حاجة لأن يعيش جرحه النازف وان يطرح أسئلته الحرجة والمقلقة . وأحب أن أضيف شيئا بالنسبة للمغرب العربى .. فإذا كان أكثر المسرحيين خاصة المخرجين تخرجوا من فرنسا وبذلك حاولوا ان يستوردوا أشكالاً أو أن يعيشوا فضاء المسرح الغربى المنشغل بهم التجريب المختبرى الشكلانى من غير ان يركز على المضمون .. فانه على مستوى آخر هناك مسرح الهواة وهو مايمكن أن نسمّيه بالمسرح الغاضب أو المسرح الحار يطرح هموم وقضايا الانسان العربى .. وبرغم ان المسرحيين المغاربة ينعتونه بالمسرح المتخلف من حيث الأدوات الجمالية الا أنه برأيى المسرح الصادق الذى يترجم الحس الجماعى .. والاحتفالية من هذا المنطلق تعتبر نفسها حركة هواة لأننا نؤكد على أن المسرح لايمكن أن يكون الا عشقاً وهواية .

■ **الاحتفالية اذن حركة سياسية ؟**

— نحن نميز مابين السياسة والسياسى .. فالسياسى أعم من السياسة ، ونحن نحمل هموماً سياسية ولكنا لانحمل برنامجاً سياسياً ذلك لأننا لسنا حزباً ولا ينبغى أن نكون .. لكننا مجموعة من الكفاءات لها انتماءاتها السياسية المختلفة المتعاطفة مع المنظمات التقدمية التى لها ارتباط بالجماهير ولها اختياراتها الشعبية القائمة على اساس العدل والحرية والاشتراكية .

■ **اجتهادات يوسف أدريس ، وتوفيق الحكيم نحو تأصيل مسرح عربى ، وتأسيس مسرح ذى خصوصية مصرية .. هل تتصور أنها تجارب منتهية .. لم تستطع أن تحافظ على استمرارها ؟**

— اعتقد شخصيا ان ماقدمه د . يوسف ادريس أو توفيق الحكيم هو عمل يدخل فى اطار البحث الجارى الآن حول هذا المسرح/المشروع الذى نبحث عنه فلا أعتقد ان تجربتهما انتهت ولكن ذلك الضجيج الذى أثير فى سنوات الستينات لابد أنه انتهى .. وذلك كان منسجماً مع ما أثير فى ذلك الوقت حول البحث عن شكل مسرحى .. ففى الستينات لم يقع الحديث عن ايجاد مسرح وعن نظرية مسرحية ولكن اقتصر الحديث عن ايجاد شكل وعن ايجاد قالب وهذا ماترجمه توفيق الحكيم فى [قالبنا المسرحى] وفى ذلك الوقت كان الطيب الصديقى فى المغرب يحاول ان يستوحى شكل الحلقة وكان عز الدين المدنى

فى تونس يريد ان يستوحى المهداوى وكان د . يوسف ادريس يحاول ان يستوحى السامر وكان محمود دياب .. وفى العراق كان قاسم محمد .. لكن هذه التجارب جميعها كانت مهمومة بقضية الشكل والشكل المسرحى فقط الا انه بعد ذلك تبين ان الشكل المسرحى وحده لا يصنع مسرحاً مصرياً أو عربياً فالأساس هو مايصب فى اطار هذا الشكل .. وما هى العلاقة التى تربط الشكل بالموضوع وبالمضمون وبالفكر العربى ككل .

■ **أتصور أن السامر شكل ومضمون ؟**

ــ أريد ان أشير الى ضرورة ان نبدأ بالمنطلقات النظرية والفكرية .. لماذا السامر ؟

لأنه شكل ؟ أى شكل أو حركة لايمكن ان تكون مجانية فعندما نجد المسرح الكلاسيكى كمسرح ارستقراطى فى مجتمع ارستقراطى فهذا ينسجم مع معطيات اجتماعية وثقافية اما أن تأخذ شكلا كمحتوى وان نصب فيه مضموناً ماركسياً أو وجودياً أو عبثياً فهذا خلط شديد جعلنا نحكم على تجارب توفيق الحكيم ود . يوسف ادريس بأنها تجارب محدودة .

■ **والاحتفاليه الآن هل تجاوزت شكلية وأحادية التجارب العربية التى سعت نحو تأصيل مسرح عربى ؟**

ــ فى الواقع نحن نعتبر أنفسنا استمرارا لهذه التجارب .. حاولنا الاستفادة منها .. طارحين المسرح فى اطار الثقافة العربية ككل ، مؤمنين بأن تاريخ المسرح العربى يوجد أمامه وليس خلفه ولذلك عندما نكتب لابد ان نستحضر هذا الموروث ، على ان ننطلق من الآن بكل قضاياه وبكل مايحمله من علاقات وقضايا مجتمعية وسياسية خطيرة .



حوار مع رائد المسرح الجزائرى مصطفى كاتب :

حين قال لى جيفارا : ها أنا أرى مسرحاً ثورياً

ناصر عبد المنعم

الفنان الجزائرى « مصطفى كاتب » رائد من رواد المسرح الجزائرى قبل وبعد الاستقلال ، ارتبط اسمه بجبهة التحرير الوطنى حيث كان مسئولا عن فرقتها الفنية التى قامت بمهمة عرض مسرحياتها فى الدول الشقيقة والصديقة لتعطى صورة حقيقية عن الجزائر العربية المناضلة ، ولتكذيب ادعاءات الاستعمار الفرنسى .. وبعد الاستقلال عمل مديراً عاما للمسرح الوطنى الجزائرى الذى شارك فى تأسيسه بعد تأميم المسارح .. وهو فى نفس الوقت ممثل ومخرج قدم العديد من الأعمال الهامة للمسرح الجزائرى والعربى ..

وفى بغداد حيث انعقد مهرجان المسرح العربى فى فبراير الماضى كان لنا معه هذا الحوار :

■ **ماذا عن بدايات المسرح فى الجزائر ؟**

— إنطلاقة المسرح فى الجزائر سببها تعاقب زيارات الفرق الفنية المصرية ، ففى عام ١٩٢٢ حضرت فرقة « جورج أبيض » .. ولاقت اقبالا جماهيريا كبيرا رغم انعدام وسائل الدعاية .. وكانت هذه الزيارة سببا فى حماس الجزائريين لتكوين فرق هاوية بدأت بتقديم أعمال مستوحاة من « ألف ليلة وليلة » باللغة الفصحى .. ولكنها تجارب لم يكتب لها النجاح لصعوبة اللغة الفصحى على جمهور تتفشى فيه الأمية ، ثم فى عام ١٩٢٧ قدمت مسرحية باللغة الدارجة لأول مرة وهنا استطاع العمل ان يجتذب جمهورا واسعا .. وبدأت الظاهرة المسرحية تجد لها مكانا فى الحياة الجزائرية .. حتى أن فرقة « فاطمة رشدى » عندما حضرت كان فى استقبالها بمحطة القطار جمهور غفير يفوق عدد الذين شاهدوا « جورج أبيض » ، وهذا يدل على ازدياد اهتمام المواطن الجزائرى بالمسرح بمرور الوقت .

وحضرت ايضا عروض استعراضية وغنائية لـ ببا عز الدين وبديعة مصابنى ونادرة .. وحظت كل هذه العروض بإقبال عظيم حيث كانت الجزائر معزولة عن الوطن العربى ويتوق شعبها لكل ماهو عربى ليرحب به بشكل منقطع النظير .. وقد التقى الاحساس بالمسرح الذى خلقته العروض المصرية هذه .. باحساس آخر ملح فى الجزائر هو ضرورة التعبير الوطنى والمطالبة بالاستقلال .. وتأسست حركة مسرحية هاوية فى المدارس التى كانت تتبناها جمعية « علماء المسلمين » التى لعبت دورا فى الاصلاح الدينى وقادت النضال من أجل فصل الدين عن الدولة وتطهير الدين من الخرافات وتشجيع العلم وكان يرأسها الشيخ « عبد الحميد بن باديس » الذى كان على صلة بالشيخ « محمد عبده » فى مصر .. وقد شجعت هذه الحركة المسرح فى مواجهة أصحاب الزوايا (المشائخ) الذين كانوا يتعاونون مع الاستعمار ويصفون المسرح بأنه رجس من أعمال الشيطان ، وفى مواجهة هذا كلفت الجمعية كل مدرسة بتقديم عرض سنوى فى نهاية العام الدراسى ، وشجعت على زيادة عدد الفرق الهاوية للمسرح .

■ **وكيف اثر اندلاع الثورة على مسيرة المسرح فى الجزائر ؟**

ــ فى مرحلة الكفاح الوطنى الذى قادته جبهة التحرير الوطنى قررت القيادة العامة تكوين فرقة فنية يكون مقرها تونس وتنطلق من هناك بجولات فى الدول الصديقة وتقدم عروضها للجاليات الجزائرية ولأصدقاء الثورة الجزائرية . وقدمت الفرقة عروضها فى الاتحاد السوفيتى والصين ويوغوسلافيا والقاهرة .. وغيرها ، ومن العروض التى تم تقديمها مجموعة من تأليف المناضل المرحوم « عبد الحليم روميش » : « نحو النور » وتمثل الكفاح فى المدن ، و « الخالدون » وتمثل الكفاح فى الجبال و « أبناء القصبة » و « دم الأحرار » .

■ **وهل اقتصر تقديم هذه العروض على الدول التى تساند الثورة الجزائرية ، أم أنها داخل الجزائر وفى دول لاتساند قضيته ؟**

ــ فى الجزائر طبعا كانت هناك عروض وطنية عديدة وكانت تُطارد من قبل الاستعمار ، لقد أسسنا المسرح الجزائرى الجديد الذى قدم أعمالا مثل « ثمن الحرية » و « مشاهد استعمارية » وهى عبارة عن لوحات تمثل حياة الجزائرى وما يقاسيه المواطن فى ظل الاستعمار . وبالاضافة الى عرضها بالجزائر قدمناها عام ١٩٥٣ فى مهرجان الشبيبة الديمقراطية العالمية فى بوخارست ، وقد شاركت الفرقة فى كل مهرجانات الشبيبة الديمقراطية فى وارسو عام ١٩٥٥ وموسكو عام ١٩٥٧ ، وقد وصل بنا الأمر الى حد تقديم هذا العرض فى باريس وبالفعل تم حجز المسرح وامتلأ عن آخره بالمتفرجين وقبل البدء بدقائق أخطرنا المحافظ بقرار الغاء العرض ، مما اضطرنى للصعود إلى خشبة المسرح لأخبر الجمهور ولتتحول كلمتى الى خطاب سياسى يدين الادارة والشرطة الفرنسية ودوت الهتافات المؤيدة للجزائر والمعادية لفرنسا .. وعندما طلبت من الجمهور ان يسترد ثمن تذكرته فوجئت بأن أحدا لم يسترد نقوده ...

وأثناء سنوات الكفاح طلبت القيادة ان نفكر فى تنظيم المسرح الجزائرى بعد الاستقلال ، وكان مشروع تأسيس المسرح الوطنى الجزائرى الذى انضم اليه اعضاء المسارح المحترفة التى تم تأميمها . وتم تكوين هذه المؤسسة التى ساهم فى بنائها فنانون كبار أمثار الفنانة كلثوم ونورية وعلى كويرت وحاج عمر وعدد كبير يبلغ الـ (٣٧) فنانا ، وقد عملت مديرا للمسرح ومحضرا للبرامج والخطط السنوية وقدمنا فى ظرف عشر سنوات (٤٨) مسرحية شاركنا ببعضها فى مهرجان « المانستير » و

« الحمامات » بتونس ومهرجانات دمشق وفلورنس بايطاليا .. ومن أبرز العروض التى قدمناها بعد الاستقلال مسرحية « ١٣٢ سنة تاريخ » وهى مدة الاستعمار .. وقد شاهد « تشى جيفارا » هذا العرض سنة ١٩٦٣ وجاء تعليقه : « **قيل لى أنه ليس هناك مسرح فى الجزائر ، وها أنا أشاهد مسرحاً ثورياً بعينى** » .

■ كيف تصديتم لقضية « التعريب » فى الجزائر ؟

ـــ سبق القرار الرسمى للتعريب محاولات كثيرة ، فمثلا عندما أسسنا مدرسة للتمثيل تتبع المسرح الوطنى قمت بتعريب المدرسة وعاوننى فى هذا الفنان كرم مطاوع الذى كانت له مساهمة ايجابية فى تعريب التعليم وكذلك الفنان سعد أردش وألفريد فرج فقد ساهما فى التنشيط الثقافى فى الأوساط الجامعية ، والتعريب معركة هامة خاضتها الجزائر وتضافرت فيها الجهود والمحاولات .

■ وما هى الملامح الحالية للمسرح الجزائرى ؟

ـــ لا استقرار فى الفن ، والمسرح دائما يعيش حالة تجريب ولابد له أن يعيش الواقع الحالى ويعبر عن الجماهير المتجددة .. كنا فى البداية نعيش مرحلة ترجمة واقتباس النصوص العالمية وكان الانتاج العربى قليلا ، وكان هذا التفاعل فى الأدب العالمى وفقا لما يخدم قضيتنا ، قدمنا أعمال سوفوكليس وبريخت ... وتنوعت أساليب المخرجين وأفكارهم فـ « علال المحب » مخرج له طابع أكاديمى و « كاكى عبد الرحمن » تجريبى ومجدد بشكل جذرى وأنا كان همى الأساسى هو تفسير النص بأمانة وتقديم رسالة الكاتب بشكل جاد .

والآن بدأت مرحلة تشجيع المسرح الذى يتعامل مع النصوص القصصية وكان آخر ماقدم فى هذا الصدد مسرحية « **الشهداء يعودون هذا الأسبوع** » للروائى **الطاهر وطار** وقد نالت المسرحية الجائزة الأولى فى مهرجان قرطاج عام ١٩٨٧ وهى من اخراج الزيانى شريف عياد .

رد أنور كامل
على
الدكتور رفعت السعيد

خلال « التعقيب » على حوار مجلة « أدب ونقد » مع أنور كامل (العدد ٣٦ / ١٩٨٨) ، كشف الدكتور رفعت السعيد في المجلة المذكورة (العدد ٣٧ / ١٩٨٨) عن الشبح الذى يؤرقه : شبح التروتسكية ، خاصة فى الوقت الذى تتعالى فيه الأصوات فى الاتحاد السوفيتى منادية بـ « رد الاعتبار » إلى قائد انتفاضة أكتوبر ومؤسس الجيش الأحمر والأممية الشيوعية : ليون تروتسكى (١٨٧٩ — ١٩٤٠) ، شهيد الثورة البروليتارية العالمية ، وضحية التشويه الستالينى للثورة[١] .

لقد شن الدكتور رفعت السعيد المؤرخ المخلص لهنرى كورييل (١٩١٤ — ١٩٧٨) — مؤسس « الحركة المصرية للتحرر الوطنى » (١٩٤٣) ، وأحد مؤسسى « الحركة الديموقراطية للتحرر الوطنى » (١٩٤٧) ، وقائد « مجموعة روما » المهجرية ، وأبرز الستالينيين المصريين — هجوما ضاريا على الثوريين المعادين للستالينية ، الذين عرفتهم حركة اليسار المصرى بين عامى ١٩٣٥ و ١٩٥٢ ، مركزا بشكل خاص على جورج حنين (١٩١٤ — ١٩٧٣)[٢] وأنور كامل .

وقد اتهمهم بعدد من الاتهامات الباطلة :

(١) أنهم حصروا نشاطهم داخل الأطر المحدودة للإبداع الفنى ؟
(٢) أنهم حصروا كتاباتهم داخل أطر اللغة الفرنسية ؟
(٣) أنهم كانوا مشمولين بالاستبعاد القانونى من القمع ؟
(٤) أنهم تخلوا عن مثلهم التمردية وتحولوا إلى « معاداة الشيوعية » .

وفى السطور التالية رد على هذه الاتهامات :

١ — تهمة حصر النشاط داخل الأطر المحدودة للإبداع الفنى

كان بين الثوريين المصريين المعادين للستالينية عدد من الفنانين التشكيليين والشعراء والأدباء ، من بينهم يونان (١٩١٣ — ١٩٦٦)[٣] وكامل التلمسانى (١٩١٥ — ١٩٧٢)[٤] وجورج حنين

وفؤاد كامل (١٩١٩ ـــ ١٩٧٣)[٥] . وحتى هؤلاء والذين لم يكونوا يمثلون كل الكوكبة الثورية المعادية للستالينية ، لم يحصروا نشاطهم داخل الأطر المحدودة للابداع الفنى ، فقد كتبوا جميعا فى المسائل السياسية ـــ الاجتماعية التاريخية والملحة ، سواء أكان ذلك فى كراسات أم فى مقالات حفلت بها مجلتا « التطور » و « المجلة الجديدة » ، كما شاركوا فى النضال السياسى فى مصر من خلال العديد من الهياكل التجمعية ؛ وآزروابشكل خاص جماعة « الخبز والحرية » التى أسسها أنور كامل ـــ زميلهم ـــ الذى أصدر خلال الأربعينيات بتأييد منهم العديد من الكراسات الداعية الى تحرر الطبقة العامة ، وإلى إلغاء المجتمع الطبقى ، وإلى مناهضة الصهيونية ، وإلى ربط الكفاح المعادى للاستعمار البريطانى بالكفاح من أجل التحرر الانسانى الشامل ، وإلى استقلال الحركة العمالية عن البيروقراطية الستالينية .

٢ ـــ تهمة حصر الكتابات داخل أطر اللغة الفرنسية

إذا كان صحيحا أن جورج حنين ولطف الله سليمان قد كتبا جانبا من أعمالهما باللغة الفرنسية ، وإذا كان صحيحا أن العدد الأول من نشرة « الفن والحرية » قد صدر باللغة الفرنسية ، فإن هذا لايعنى أن الثوريين المعادين للستالينية قد حصروا كتاباتهم داخل الأطر الفرنسية .

فهم على سبيل المثال أصدروا مجلة « التطور » (١٩٤٠)[٦] ـــ لسان حال جماعة « الخبز والحرية » ـــ وتولوا اصدار مجلة « المجلة الجديدة » بين عامى ١٩٤٣ و ١٩٤٤[٧] ، وأعربوا عن وجهات نظرهم باللغة العربية على صفحات هاتين المجلتين . كما أصدر أنور كامل كل كراساته باللغة العربية وهى :

١ ـــ الكتاب المنبوذ (١٩٣٦)[٨]
٢ ـــ مشاكل العمال فى مصر (١٩٤١)[٩] .
٣ ـــ الصهيونية (١٩٤٤)
٤ ـــ لا طبقات (١٩٤٥)[١٠] .
٥ ـــ أفيون الشعوب (١٩٤٨)

كذلك أصدر أنور كامل ولطف الله سليمان كتابهما « أخرجوا من السودان » باللغة العربية فى عام ١٩٤٧[١١] .

٣ ـــ تهمة الشمول بالاستبعاد القانونى من القمع

يبدو أن الدكتور رفعت السعيد قد نسى وهو يشير إلى المادة ٩٧ أو ٩٧ ب من قانون العقوبات التى تجرم الدعوة إلى الشيوعية وفق تعاليم ستالين أن هذه المادة لا تعنى أن الثوريين الداعين إلى الشيوعية وفق تعاليم ماركس أو تروتسكى أو روزا لوكسمبورج كانوا مستثنين من القمع القانونى .

إن ترسانة القوانين القمعية لايمكن اختزالها ـــ كما يفعل الدكتور رفعت السعيد ـــ إلى المادة المذكورة ، خاصة فى بلد عاش الجانب الأكبر من تاريخه المعاصر فى ظل الأحكام العرفية[١٢] . وقد حوكم مناضلو الحزب الشيوعى المصرى فى عام ١٩٢٤ قبل ابتداع هذه المادة ، وذلك استنادا إلى المادة ١٥١ من قانون العقوبات .

ويتجاهل الدكتور رفعت السعيد الواقع التاريخى الذى يتمثل فى مصادرة أغلب كراسات أنور كامل ، واجبار مجلة « التطور » على الاحتجاب ، واغلاق « المجلة الجديدة » بقرار من الحاكم العسكرى العام ، واعتقال أنور كامل(١٣) ورمسيس يونان ولطف الله سليمان(١٤) وإدوار الخراط(١٥) وآخرين كثيرين أكثر من مرة طوال الأربعينيات وأوائل الخمسينيات رغم أنف المادة المذكورة التى يزعم الدكتور رفعت السعيد أنها كانت تستثنيهم من القمع .

لقد عرف الثوريون المعادون للستالينية فى الأربعينيات والثوريون التروتسكيون فى السبعينيات والثمانينيات(١٦) طريقهم إلى سجون الطبقة السائدة التى كانت تنظر إليهم على الدوام بوصفهم معاول هدم لأركان الهيكل الاجتماعى السائد(١٧) ، وذلك فى حين أن العناصر الستالينية عرفت التمتع بحرية غير محدودة ، خاصة خلال الفترة الممتدة من عام ١٩٤١ إلى عام ١٩٤٥(١٨) ، وبهامش واسع للتحرك العلنى اعتبارا من عام ١٩٧٥ .

ويتحدث الدكتور رفعت السعيد عن الستالينين الذين بقوا ، والثوريين المعادين للستالينية الذين اندثروا (رغم أنف المادة القانونية المذكورة) ، فكيف كان بقاء الستالينيين بين عامى ١٩٥٢ و ١٩٧٠ واندثار الثوريين المعادين للستالينية بين عامى ١٩٥٢ و ١٩٧٠ ؟

لقد أدت سياسة الستالينية تجاه النزاع العربى ـــ الصهيونى إلى تهميش القوى المنتسبة إلى الماركسية فى العالم العربى بوجه عام . وبينما تلاشت تجمعات الثوريين المعادين للستالينية الذين لم يكونوا قد توصلوا بعد إلى الانصهار فى تيار واحد متميز(١٩) ، فإن الستالينية المصرية بقيت ، خلال الجزء الأكبر من الفترة المذكورة ، بوصفها مجرد تابع للناصرية ثم حلت تجمعاتها واندرج قادتها فى اطر المؤسسات الناصرية السياسية والاعلامية والسرية(٢٠) .

٤ ـــ تهمة التخلى عن المثل التمردية والتحول إلى معاداة الشيوعية

يزعم الدكتور رفعت السعيد أن الدليل على ذلك هو كراس « أفيون الشعوب » الذى أصدره أنور كامل فى أواخر ١٩٤٨ ـــ لكن هذا الكراس ليس معاديا للشيوعية بل هو معاد للستالينية(٢١) . وبرغم التحفظات التى صدرت عن كثيرين فيما يتعلق بمفهوم أنور كامل عن البيروقراطية الستالينية وجوهر سياستها الخارجية فمن الواضح أن أنور كامل ينتقد الستالينية من زاوية الدفاع عن مصالح الطبقة العاملة والحركات الثورية التحررية المعادية للأمبريالية وللصهيونية .

ولا يمكن لأحد أن يسمى نقدا كهذا للستالينية معاداة للشيوعية ، إلا إذا كانت الشيوعية تعنى عنده تكريس انعدام العدالة الاجتماعية ، وتسريح الطبقة العاملة سياسيا ، واستئثار دكتاتور بالحكم والسيادة ، وتزوير التاريخ الثورى لحساب البيروقراطية ، وخيانة الشعب الفلسطينى ببيعه للصهيونية(٢٢) .

والمدهش أن الدكتور رفعت السعيد يتهم أنور كامل بمعادة الشيوعية ، حتى بعد أن كرر الأخير. التزامه الثورى الأصلى تجاه شعار « الثورة العالمية » حين أجاب عن السؤال الخاص بقرار تقسيم فلسطين فى الحوار الذى أجرته معه مجلة « أدب ونقد » !

الحواشى :

(١) انظر صحيفة أنباء موسكو السوفيتية (العدد ١٢ / ٢٠ مارس ١٩٨٨ / ص ٦) . أما خارج الاتحاد السوفييتى فإن آخر الأنباء تشير إلى أن المفكر البارز سمير أمين قد وقع على البيان العالمى الداعى إلى رد الاعتبار إلى تروتسكى وإلى جميع المناضلين الذين تعرضوا للقمع الستالينى .

(٢) قال الروائى الفرنسى الكبير أندريه مالرو فى أواخر عام ١٩٣٩ عن جورج حنين إنه « النموذج الأكثر ذكاء للمثقف الثورى المعاصر فى مصر ، بينما وصل الأمر بالدكتور رفعت السعيد إلى حد تصويره فى صورة التافه الضيق الأفق ، الذى يقطع التيار الكهربائى لافساد اجتماعات الآخرين .

وفى تعقيب الدكتور رفعت السعيد على حوار مجلة « أدب ونقد » مع أنور كامل يعلن الأول أن جورج حنين كتب « مقالا » بعنوان « قاموس للاستخدام البورجوازى » وأن هذا القاموس « أثار استياء ودهشة الكثيرين » حيث وصفته صحيفة « البورص اجيبسيان » بأنه « كلام شاب مسكين » ــ والصحيح أولا أن جورج حنين لم يكتب « مقالا » بل كتب عدداً من المواد فى قاموس حرره عديدون . والصحيح ثانيا ان عنوان القاموس لم يكن « قاموس للاستخدام البورجوازى » بل كان « قاموس لاستخدام العالم البورجوازى » . والصحيح ثالثا أن القاموس لم يثر ــ حسب المعلوم ــ غير استياء قارئة نشرت تعليقا عليه فى « البورص اجيبسيان » ووصفته بأنه « كلام شبان مساكين » دون أن تحدد أن ماتقصده بشكل محدد هو كلام جورج حنين وحده .

ومع ذلك فماذا فى هذا القاموس ؟ خذوا مثلا : « فوضى = انتصار الروح على اليقين » . ألا يصف العالم البوراجوازى « انتصار الروح على اليقين » بأنه « فوضى » جديرة بالقمع ؟ وخذوا مثلا آخر : « شرعية = لجام الشعوب » . ألم نقل مع القائلين إن مجلس الشيوخ هو « فرملة الدولة » ؟ من الواضح أن الذى يمكن أن يستاء من قاموس كهذا إنما هو العالم البورجوازى وليس العالم البروليتارى بأى حال .

(٣) رمسيس يونان هو صاحب كراس « غاية الرسام العصرى » . (١٩٣٨) ورئيس تحرير مجلة « المجلة الجديدة » . دخل السجن فى العهد الملكى وعارض قيام دولة اسرائيل .

(٤) كامل التلمسانى مخرج فيلم « السوق السوداء » ومريد بارز من مريدى بابلو بيكاسو فى مجال الرسم . شهّر بالفاشية فى لوحته « عدم التدخل » (١٩٣٨) .

(٥) فؤاد كامل هو شقيق أنور كامل . رسم عددا من أغلفة كراسات أخيه . شارك فى تأسيس جماعة « الفن والحرية » وفى مجلتى « التطور » و « المجلة الجديدة » ــ كذلك شارك فى جميع معارض « الفن والحرية » .

(٦) صدر من مجلة « التطور » سبعة أعداد ثم أجبرت على الاحتجاب إثر تدخلات من الرقابة والسراى الملكى والسفارة البريطانية .

(٧) دافعت « المجلة الجديدة » عن الاتحاد السوفييتى ضد العدوان الهتلرى دون أن تؤيد البيروقراطية الستالينية .

(٨) صدر قرار من مجلس الوزراء بمنع « الكتاب المنبوذ » من التداول بعد أقل من أسبوعين من صدوره . وكان موضع تحقيق بوليسى .

(٩) صدر قرار بمنع تداول كتاب « مشاكل العمال فى مصر » من الحاكم العسكرى العام .

(١٠) حبس أنور كامل بسبب كتاب « لاطبقات » لمدة شهرين تحت التحقيق .

(١١) حققت النيابة مع أنور كامل ولطف الله سليمان بسبب كتاب « أخرجوا من السودان » .

(١٢) من حيث لايدرى تورط الدكتور رفعت السعيد فى تبييض وجه الدكتاتوريات القمعية التى حكمت البلاد .

(١٣) بلغ مجموع فترات اعتقال أنور كامل ثلاث سنوات خلال خمس سنوات .

(١٤) كان لطف الله سليمان آخر مناضل يخرج من السجن فى قضيته ١١ يوليو ١٩٤٦ الشهيرة .

(١٥) اعتقل ادوار الخراط من عام ١٩٤٨ إلى عام ١٩٥٠ بتهمة تأسيس حلقة تروتسكية فى الاسكندرية (انظر مجلة « الشاهد » ، عدد ابريل ١٩٨٨ ، ص ٨٦) .

(١٦) عرفت السبعينيات والثمانينيات ثلاث قضايا « تروتسكية » هى القضايا ٥٩٠ لسنة ١٩٧٥ و ٥٢٤ لسنة ١٩٨٠ و ٧٠ لسنة ١٩٨٥ [أ] ، وقد بلغ عدد من حبسوا فى هذه القضايا نحو ثمانين شخصا ، هذا بالإضافة إلى قضايا شيوعية أخرى ، شملت عناصر ظهرت أسماؤها فى القضايا « التروتسكية » المذكورة .

(١٧) انظر الصحف الرسمية الصادرة فى القاهرة فى يوليو ـ أغسطس ١٩٧٥ و يناير ـ فبراير ١٩٨٥ وخطب السادات التى ندد فيها بتروتسكى والتروتسكية خاصة إثر انتفاضة ١٨ و ١٩ يناير ١٩٧٧ .

(١٨) لم يخجل الستالينيون من الاعتراف بتواطؤ المستعمرين الانجليز مع نشاطاتهم .

(١٩) رغم تلاشى هذه التجمعات الصغيرة فإن مناضليها لم يحرقوا البخور لعبد الناصر مثلما فعل الستالينيون .

(٢٠) الاتحاد الاشتراكى ، أخبار اليوم ، روزا اليوسف ، تنظيم طليعة الاشتراكيين السرى ، الشهير بكتابة التقارير عن اليساريين المعارضين للحكم البونابرتى .

(٢١) يدعو السوفييت الآن إلى التمييز الحاد بين مفهوم الشيوعية ومفهوم الستالينية . وقد اعتبر العامل الشاب فاليرى بيسجين هذين المفهومين مفهومين متعارضين ودعا إلى القضاء على الخلط الكلى أو الجزئى بينهما (انظر صحيفة « أنباء موسكو » السوفيتية ، العدد ١٠ /٦ مارس ١٩٨٨/ص ١٣) .

(٢٢) المقالات التى تملأ الصحف السوفيتية الآن حول هذه الجرائم تجعل من كراس « أفيون الشعوب » قطرة فى محيط أو نقطة من طوفان .

(أ) كان من أسباب القضية ٧٠ لسنة ١٩٨٥ « نشاط المعتقلين ضد وجود اسرائيل فى معرض القاهرة الدولى للكتاب » . وقد تحول المؤتمر الصحفى الذى نظمته نقابة المحامين يوم الثلاثاء ٢٢ يناير ١٩٨٥ ــ غداة اعتقال المتهمين فى القضية المذكورة ــ إلى مؤتمر سياسى جماهيرى حاشد ضد التطبيع وضد الوجود الصهيونى وتضامنا مع المعتقلين . وردا على سؤال أحد الصحفيين حول الوضع القانونى للمعتقلين ، أجاب أحمد نبيل الهلالى عضو مجلس النقابة : « إن وضع هذه المجموعة دخل التاريخ . فلكى تشارك اسرائيل فى المعرض ، اضطرت الحكومة أن تحرك زوار الفجر لكى « تؤمن » مباحث أمن الدولة « أمن » الجناح الاسرائيلى فى المعرض » (انظر : « المواجهة » ، الكتاب الرابع ، ابريل ١٩٨٥ ، ص ٥٦) . وقد امتد التضامن مع المعتقلين إلى خارج مصر ووزعت بيانات التضامن معهم فى جميع القارات .

رد على الرد

د. رفعت السعيد

لعلى لا أجامل اذ أقرر احترامى للأستاذ أنور كامل كواحد من المفكرين الذين لمعوا فترة ما فى سماء الثقافة المصرية .

ولعل الأستاذ أنور كامل لاينكر أننى كنت أول من اهتم بدوره وسجلّه كتابة وكانت محاورتى المنشورة الأولى مع أنور كامل فى ١٤/١/١٩٦٩ .

ولعله وغيره من التروتسكيين لاينفون ــ فالواقع أسطع من أن ينفى ــ أننى كنت أول من نقب فى تاريخهم بحثا عن الحقيقة ، ونشرت كل ما اعتقدت انه جزء مكون للحقيقة التاريخية ، واننى واصلت ذلك البحث بالاضافة والتصحيح جهد طاقتى وهو الأمر الذى لم يفعله أى منهم ، ولا أى من هؤلاء الذين يحجمون عن صناعة الطعام حتى اذا ما إمتد السماط أتوا ليلتهموا ثم يشتموا أو يعبروا عن اشمئزازهم بينما التاريخ كله تحت ايديهم ، ولم يتجاسر احد منهم ــ فى الزمن الصعب ــ عندما كانت الكلمات تفلت بصعوبة لم يتجاسر أن يتفوه بكلمة عن تاريخه وتاريخ زملائه .. وأنا ــ وعفوا اذ أقولها ــ فعلت ذلك وحدى . وحتى الآن وعندما أصبح القول سهلا ــ من الناحية القانونية ــ لكنه ــ يحتاج لجهد .. فإنهم يجدون ان الاكتفاء بالنقد اسهل من الفعل حتى بالنسبة لتاريخهم .

.. ولعل مايغضب السادة التروتسكيين منى .. قولهم اننى لم أقل عن تاريخهم مايكفى بينما

أعتقد ـــ بالمقارنة مع الآخرين فعلا ونضالا وحجما وتأثيراً ـــ اننى اعطيت تاريخهم من المساحة والاهتمام فوق مايستحق ، وبالرغم أننى أفتح صفحات كتبى لكل اضافة صحيحة او تصويب صائب الا أننى أؤكد وبصرامه اننى لست ممن يخضعون لأى ابتزاز ، ولست ممن يرضون البعض بإضافة ماهو غير صحيح ، وأؤكد واكررها أننى أعطيت الحركة التروتسكية ـــ على ضآلة دورها فى تاريخ مصر ـــ بأكثر مما تستحق وأنها بحجمها وفعلها الحقيقى كانت تستحق أقل مما كتبت عنها فعلا .. ومع ذلك فإننى لا أحتكر الكتابة فى التاريخ ، وتاريخكم أمامكم وأنتم الأجدر بمعرفته فلم لا تكتبون ؟ أعتقد أن هذا سؤال يمس جوهر الأمر .. والاجابة عليه تحسم كل خلاف ، تفضلوا فاكتبوا تاريخكم فماذا يمنعكم ، ان وجدتم شيئا مشرفاً أن تقولوه .. وتدونوه .

أما عن ملاحظات الأستاذ أنور كامل فلى عليها ملاحظات :

● إشارتى الى شعار « الفن معمل بارود » كدليل على تقدير متميز ومنعزل عن الصراع الطبقى امر طبيعى لكننى لم أنس كل ماقلت عن كتاب « مشاكل العمال فى مصر » وبالمناسبة لعلك نسيت عبارة هامة وردت على غلاف الكتاب بأنه « بحث اقتصادى مقدم الى وزارة الشئون الاجتماعية » [والكتاب لدى ان شئت نسخة منه] .. بما يعطى الأمر كله موقفا اصلاحيا واضحا لعله يتسق مع مجمل مواقفكم المنكره لجدوى الصراع الطبقى ، والتى يمكن تلخيصها فى عبارة لكم تقول « والرغبات ـــ اذا توالى عليها الكبت ـــ اما ان تنفس عن نفسها **بالهستيريا** [لاحظ كلمة هستيريا] واما ان تدفع صاحبها الى احداث التغيير المعقول ، **والهستيريا** [لاحظ الكلمه مرة أخرى] قد تصيب الفرد فينطح الصخر برأسه ، وقد تصيب الجماعات فتقلب عربات الترام ، وتحطم فوانيس الحكومة ، **وقد تجنبت الهستيريا ، واخترت الدعوه الى احداث التغيير المعقول** » [**أنور كامل ـــ أفيون الشعب ـــ مطبعة الرسالة ـــ ديسمبر ١٩٤٨ ـــ ص ١٤**] .

أليست هذه نزعة اصلاحية واضحة ، تصم العمل الثورى الفردى والشعبى بأنه مجرد هستيريا ..

● أما عن استخدام اللغة الفرنسية فى الكتابة .. فذلك امر لابد ان يلفت نظر الباحث ، وقد اشرنا اليه بالنسبة لجورج حنين ولغيره من غير التروتسكيين ، فهو ظاهرة تعبر ايضا عن عزلة عن الشعب بل وترفع عنه .

ولكن الأمر لم يكن مجرد عدد واحد من مجلة « الفن والحرية » فالعدد الثانى والأخير أيضا كان نصفه بالفرنسية والنصف الآخر إحتلت معظمه قصيدة منثوره لأنور كامل بعنوان « الى روح الفنان العظيم محمد مندور » لعلها أكثر تعقيدا ـــ رغم لغتها العربية ـــ بل واستعصاءً على الفهم بأكثر من المقالات المكتوبة باللغات الأجنبية لمن لايعرفون منها حرفاً .. اما المنشور الوحيد « يحيا الفن المنحط » فقد صدر ايضا بالفرنسية .. [وبالمناسبة لدى نسختان اصليتان من عدد الفن والحرية ان شئت الاطلاع عليهما وكذلك نسخة اصلية من المنشور] .

● أما عن موضوع المادة ٩٧ أ ـــ و ٩٧ ب فاننى لم ازعم أن إضطهاداً ما لم يقع على التروتسكيين بل لعلى اشرت الى القبض عليهم أكثر من مرة فى دراساتى لكن هل يتذكر الاستاذ أنور كامل حكما بالسجن واحداً صدر على تروتسكى لأنه أقام تنظيما تروتسكيا .

أليس هناك فارق بين أن يقبض عليك شهراً أو شهرين وبين أن يحكم عليك بالسجن خمس سنوات أو ثمانية أو أكثر ..

ويتباهى الأستاذ أنور كامل بأن مجموع ماقضاه فى المعتقلات ثلاث سنوات ، فهل سأل نفسه عن السر فى انه ومنذ ديسمبر عام ١٩٤٨ [عام صدور كتابه افيون الشعب] لم يمسسه أذى بل نال وظيفة مستقرة ومرموقة .. وهل قارن بين الثلاث سنوات وبين العشرات من السنوات .. وهل سأل نفسه اذ يعترف بأن مجمل الحركة التروتسكية قد توقفت عن النشاط وعن النبض طوال الخمسينيات والستينيات وقسم من السبعينيات .. هل سأل نفسه عن السبب ؟ وعن السر ؟ .

● ثم نأتى الى موقع تروتسكى والتروتسكية ، فالأستاذ أنور يسمى تروتسكى بأنه قائد انتضفاضة أكتوبر ، ومؤسس الجيش الأحمر والأممية الشيوعية .

فهل هذا صحيح ؟ هل قرأ الأستاذ أنور تاريخ ثورة أكتوبر جيداً ، وهل عرف مدى رفض تروتسكى لفكرة الثورة فى بلد واحد هو روسيا مالم تنهض كل البروليتاريا العالمية فى ثورة عالمية شاملة ؟ .

ويزعم الأستاذ أنور أن المعركة كانت بين ستالين وتروتسكى وهو هنا يرتكب خطأً فادحاً فأصل المعركة كانت بين لينين وتروتسكى ..

وفى عام ١٩١١ كتب لينين مقالا بعنوان « صبغة الحياء عند يهوذا الصغير تروتسكى » [المجلد ٢٠ ص ٩٦] وفى نفس العام كتب لينين مقالا آخر بعنوان « بصدد دبلوماسية تروتسكى » قال فيه « يستحيل الجدال مع تروتسكى لأنه ليست عنده أية آراء » [المجلد ٢١ — ص ٢٩] . وقد ظل تروتسكى منشفيا ولم يقبل فى صفوف الحزب البلشفى الا عام ١٩١٧ أى عام الثورة ..

وبعد الثورة كان لينين هو أول من هاجم انحرافات تروتسكى وكتب « مرة أخرى عن النقابات وعن أخطاء الرفيقين تروتسكى وبوخارين » وقد اتهم لينين تروتسكى فى هذه الدراسة بالتكتلية والعداء للحزب [المجلد ٤٢ — ص ٢٦٤ — كتب فى نباير ١٩٢١] .

بل ان هناك مجلدا ضخما من ٨٥٦ صفحة صدر فى موسكو بعنوان « لينين — ضد الانتهازية اليمينية واليسارية وضد التروتسكية » [دار التقدم — موسكو] وقد ضم مجموع مقالات وكتابات لينين فى هذا الصدد .

التروتسكية اذن لم تكن نزعة معادية للستالينية ، بل هى فى الجوهر معادية للينينية ايضا .

وهنا تسقط كل أوهام أنور كامل عن القول بأن « البريسترويكا » هى رد اعتبار للتروتسكية ، فما كان للبريسترويكا ان تتنكر لمقولات وكتابات لينين ضد تروتسكى والتروتسكية ..

لكن الغريب هو أن يأتى أنور كامل الآن ليعلن تروتسكيته فى حين انه قد اكد فى حوار مسجل ومنشور .. « ان فكراً كهذا (يقصد الفكر التروتسكى) لم يكن من الممكن أن يظهر ويتبلور الا من خلال تنظيم سياسى وجورج حنين لم يكوّن تنظيما سياسيا » .

ثم يتحدث عن نفسه قائلا « كنا يساريين ، لكن لم تتح لنا فرصة دراسة أفكار ستالين وأفكار

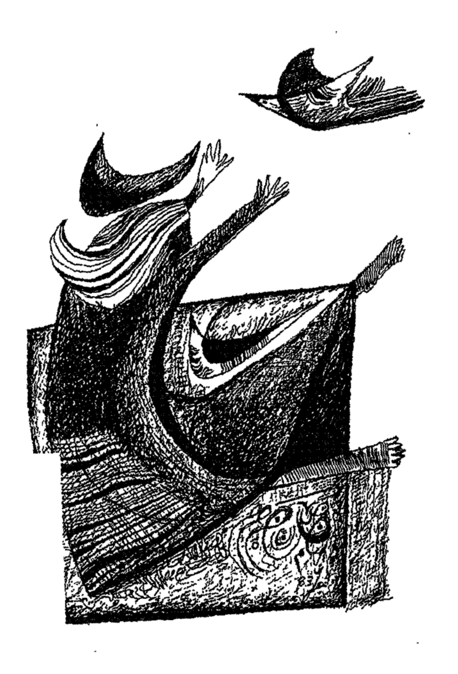
تروتسكي والمفاضلة بينهما » [محضر نقاش أجرى مع أنور كامل فى ١٤/٩/١٩٦٩] . وقد نشر هذا المحضر فى عام ١٩٧٢ ولم يتفضل أنور كامل بنفى ماجاء فيه .

• أما عن اتهام جورج حنين بأنه كان يفرض وصايته المالية عليهم فلست صاحبه بل هو نفسه صاحبه يقول أنور كامل رداً على سؤال « لماذا توقفت مجلة التطور » « كان جورج حنين هو الضامن المالى للمجلة وعندما إنفصلت عن جماعة « الفن والحرية » سحب الضمان فسحب ترخيص المجلة وتوقفت عن الصدور » [محضر النقاش السابق الاشارة اليه] .

• أخيرا نأتى الى كتاب « أفيون الشعب » .. ولنبدأ بالتوقيت .. كانت مصر تعانى من وطأة ارهاب دموى ، وحملة عداء للشيوعية لم يسبق لها مثيل ، وجحيم السجون والمعتقلات يطحن من اسماهم أنور كامل بالستالينيين وبدلا من أن يواجه أنور كامل الارهاب فى مصر ، والاعتقالات فى مصر ، والتعذيب فى مصر .. اصدر كتابه ليهاجم الاتحاد السوفيتى ، وليؤكد ان هناك استعمارا أمريكيا و« استعماراً روسيا »[ص ٥٩] .

ولكن لكي يعرف القارىء حقيقة الهدف من الكتاب الذى صدر فى هذا الوقت الصعب عليه ان يقرأ ويتمعن فى الأسطر الأولى من الكتاب « قضيت ما إنصرم من حياتى العامة فى محاربة الأفيون ، وأعنى بما أنصرم من حياتى العامة الفترة التى إنقضت بين ظهور أول كتاب فى سنة ١٩٣٦ وصدور هذا الكتاب فى سنة ١٩٤٨ ولكننى ــ بعد هذه السنوات الطوال ــ .. أدركت وياللسخرية المريرة فيما ادركت انى انا الذى تحملت ماتحملت فى محاربة الأفيون كنت صريع الأفيون .. وسوف أحارب الأفيون الذى اكتشفت اننى كنت صريعه » [ص ١ ، ٢] .

.. هل للكلمات معنى آخر ، المعنى واضح ، تماما ، وقد صدر هذا الكتاب ليحمى صاحبه من الاعتقال وليمنحه مرفأً سهلا ومريحاً استمر لفترة طويلة ، حتى فى زمن عبد الناصر الذى يصب الآن جام غضبه عليه .. بينما كنا نحن فى السجن وهو ينعم فى عهد عبد الناصر بلذة الصمت المريح .



الحياة الثقافية

الآكلون لحومهم

صلاح عيسى

قالت لى أديبة عربية صديقة ، كانت فى زيارة أخيرة للقاهرة ، التقت خلالها بعدد كبير من الأدباء والكتاب ، أنها شعرت بفجيعة مرَّة ، لأنها لم تلتق بأديب مصرى يمدح أديباً آخر ، أو يعجب بما يكتب ، أو يحترم له تاريخاً أو موقفاً ، وأنها دهشت لأن الحرب التى يشنها الأدباء والكتاب اليساريون والتقدميون والوطنيون كل على الآخر ، وضد المنابر الثقافية التى تعبر عنهم ــ ومنها هذه المجلة والصفحة الثقافية فى الجريدة التى تصدر عنها ــ أكثر ضراوة من حربهم ضد اليمين بأشخاصه ومؤسساته ، وابداعه .. ثم سألت : ماذا حدث ؟

وتتطلب الشجاعة أن نعترف أن الظاهرة حقيقية ، فتلك هى الخطوة الأولى لكى نتجاوز الحالة السيكولوجية المرضية ، التى تدفع الجميع لتلويث الجميع . وهى حالة موضوعية لها أسباب ذاتية ، تخص فريقاً من الأدباء والكتاب وأسباب موضوعية تتعلق بالتطورات التى حدثت وتحدث فى الأمة والوطن ، وتأثيراتها الجانبية على جماعة المثقفين . فمن النوع الأول هناك المبالغة فى عبادة الذات ، وهناك الجبن الذى يتقنع بشجاعة الحرب ضد الأصدقاء لعجزه عن تضحيات الحرب ضد الأعداء . وهناك المنافسات حول الصعود ، أو الرزق ، فضلاً عن الثارات والأحقاد الصغيرة ، والإحن الشخصية ، وغيرها من سناج النفوس .. وقبل هذا وذاك هناك نشاط هوامش الأدباء والمثقفين وكشافيهم الذين يتوهمون أن التطاول والابتزاز ، قد يعمدهم كتابا وأدباء وفنانين .

وما كان يمكن لهذه الأسباب الذاتية ، أن تأخذ هذا الحجم ، أو تفرض هذه الحالة من أكل الذات ، لولا الأسباب الأكثر أهمية ، وأهمها : حالة الإحباط القومى التى ولدتها هزيمة ١٩٦٧ ، وما تلاها فى عقد السبعينيات ، وتفكك جماعة المثقفين بالهجرة أو الاعتقال أو الانغلاق على الذات ، وحالة الميوعة التى سادت فى أعقاب مقتل السادات ، وانهت الاستقطاب فى الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية .. تلك جميعها عوامل ، أنهت ــ عملياً ــ وجود الضمير الجمعى للمثقفين والأدباء اليساريين والتقدميين ، فأصبحنا جميعاً « روبنسون كروزو » افراداً يتآكلون داخلياً ، ويخلطون بين « النقد الذاتى » ــ وهو اسلوب التعامل بين الأصدقاء والحلفاء ــ وبين « التشهير » وهو أسلوب الحرب مع الأعداء ! .

إننا لم نكن فى أى وقت بحاجة إلى إحياء « ضميرنا الجمعى » كمثقفين تقدميين قدر حاجتنا ، وحاجة الوطن إلى ذلك الآن . وبناء جماعة مرجعية هو الخطوة الأولى لذلك .. وهى المهمة التى تجعل الحوار حول إنشاء رابطة مستقلة للأدباء والكتاب التقدميين والوطنيين ، هى الخطوة الأولى للخروج من تلك الحالة المزرية التى تجعلنا نأكل لحومنا ، ليتغذى عليها أعداء الوطن وأعداؤنا .. فهل نحن فاعلون ؟

جزر مضيئة فى بحر مظلم

كمال رمزى

كم هى بعيدة عن الصدق تلك الصورة الخلابة التى تعطيها الأفلام الفائزة ، فى هذا المهرجان ، عن المستوى العام للسينما التسجيلية ، فهذه الأفلام القليلة التى نالت الجوائز ، بقوتها ، وشجاعتها ، وطاقتها الابداعية ، ودفعت أصحاب الأفلام إلى الإشادة المطلقة بتلك السينما التى جرت العادة على الدفاع الدائم عنها ... ولكن الأمر يختلف تماما بالنسبة لمن أتيحت له فرصة مشاهدة مجمل نتاج السينما التسجيلية ، فى الأعوام الثمانية الأخيرة ، ذلك أنه سيدرك أن هذه السينما تعانى من آفات وأمراض مزمنة ، من الهام والمفيد أن يكشف النقاب عنها ، وعن الظروف والملابسات التى أدت إليها ، خاصة وأن الأفلام الهزيلة ، الخائرة القوى ، تمثل ، للأسف الشديد ، من الناحية الكمية ، العدد الأكبر ، بينما تبدو الأفلام التى صفق لها الجميع ، مجرد جزر قليلة متناثرة ، فى بحر مظلم .

أمام لجنة التصفية ، تم عرض مايقرب من ثلثمائة فيلم .. إستبقت منها ، مع الرأفة ، خمس الكمية ، وجاءت لجنة التحكيم لتحجب العديد من الجوائز ، وتمنح بقية الجوائز إلى مايقرب من ثلث عدد الأفلام التى شاهدتها .. وأخيرا ، أمام بعض النقاد وقطاعات صغيرة من الجمهور ، عرض القليل من الأفلام المميزة ، والتى لاتعبر ، جوهريا ، عن المستوى المتدنى للسينما التسجيلية . تلك السينما التى تحتاج لكشف حساب — وليس تصفية حساب — فهى ، كما سيتضح لك حالا ، ضحية قبل أن تكون مذنبة ، تولد فى عناء شديد وتنشأ مكبلة بالاغلال ، وتحاصر عروضها فى أضيق نطاق ، وتقبر فى المخازن ، وبالتالى يطويها النسيان فتجلب المزيد من اليأس لصناعها ومبدعيها .. لننظر إلى بعض التفاصيل .

منذ عقدين من الزمان ، كان من المحتم — بحكم القانون — أن تعرض كل دار عرض فيلما تسجيليا فى كل حفلة ، وبالطبع كان لابد أن يتوفر فى النسخة المعروفة الحد الأدنى من الجودة ، سواء من ناحية الألوان أو الصوت أو وضوح الصورة ، كما كان يطبع من الفيلم عدة نسخ لكى تغطى دور العرض ... ومثل الكثير من القوانين فى بلادنا ، بدأت قوته تخفت وتتضاءل ، حتى تلاشت تماما ، وأصبح — الآن — من العسير أن يفاجأ المتفرج بعرض فيلم تسجيلى فى أى دار عرض ، سواء تتبع القطاع الخاص أو القطاع العام .

وإذا كان قانون عرض الأفلام التسجيلية فى دور السينما مات موتا بطيئا ، فإن مهرجان الأفلام التسجيلية ، والذى كان المركز القومى للسينما ينظمه سنويا ، منذ العام ١٩٧٠ ، أصيب بالسكته ومات فجأة ، بلا سبب أو مبرر .. ومهما قيل من مآخذ على ذلك المهرجان الذى إستمر عشرة أعوام ، فقد كان من المنطقى ومن الممكن علاج أوجه القصور التى يعانى منها بدلا من إصدار حكم الاعدام عليه ، خاصة وأنه ، على أقل تقدير ، كان يتيح الفرصة أمام التسجيليين فى أن يشاهدوا أعمالهم ، وأن يبث روح التنافس بينهم ، فضلا عن تشجيع المبدعين منهم .

إنكمشت فرص عرض الأفلام التسجيلية ، وبالتالى ضاع أحد شروط إنتعاش هذا الفن .. وحاول صلاح التهامى ، أحد آباء السينما التسجيلية ، أن يوجد ، فى ظروف صعبة ، هامشا لعرض الأفلام التسجيلية ، أثناء إقامة مهرجان القاهرة ، معتمدا فى تنظيمه على جهود تطوعية لبعض المؤمنين بأهمية هذا النوع السينمائى .. ولكن ظل المهرجان هامشيا ، لا يتمتع بتلك الأضواء التى تتخطفها الأفلام الروائية ونجومها .

وحاولت الثقافة الجماهيرية أن تعرض بعض الأفلام التسجيلية فى مواقعها المنتشرة على طول البلاد ، ولكن عدم وجود ماكينات ٣٥م جعل الاعتماد ينصب على الأفلام الـ ١٦ مم ، والتى لايتوفر منها نسخ جميع الأفلام .. وأقام الناقد على أبو شادى ، المسئول عن إدارة السينما ، عروضا مكثفة لعدة أيام متوالية ، مرة واحدة أو مرتين ، خلال السنوات الثانى السابقة ، فى بعض المحافظات ، فى شكل « فورات » فجائية لاتسير بخطة واسعة المدى .

ولايمكن أن تكون العروض التى تنظمها « جمعية نقاد السينما المصريين » للقليل من الأفلام التسجيلية بديلا لعرض هذه الأفلام عروضا عامة على جماهير عريضة ... إن هذه النوافذ الضيقة القليلة تعبر عن المناخ الخانق الذى تتنفس فيه السينما التسجيلية .

أما عن التليفزيون ، أوسع وسائل التوصيل إنتشارا ، فإن الرقابة الصارمة المفروضة على كل مايبثه تمنع أهم وأفضل الأفلام التسجيلية من الوصول الى المشاهدين .. وليست مصادفة أن معظم الأفلام التى فازت فى المهرجان الأخير لم تعرض فى هذا الجهاز ، ولعلك تذكر كيف قامت الدنيا عندما عرض نادى سينما التليفزيون فيلم « الصباح » لسامى السلامونى .. ولك أن تتخيل ماذا سيكون رد الفعل إذا عرضت أفلاما أخرى من نوع « المعرض » لحسام على أو « عم عباس المخترع » لعلى بدرخان أو « حدث ذات يوم » لمحمد التهامى أو « إنقاذ » لمختار أحمد .

القضية هنا ليست قضية إستمرار إنتاج الأفلام التسجيلية أو تعثره ، ولكن القضية هى حصار هذه الأفلام ، جماهيريا وإعلاميا ونقديا .. وقد أدى هذا الحصار — وهذا من باب التفسير لا التبرير — إلى إهمال التسجيليين لفنهم ، فيما عدا شريحة منهم ، ظلت ملتزمة ومخلصة بأفضل قيم وتقاليد وإهتمامات السينما التسجيلية المصرية ، وعملت ، بكل إرادتها على تطويرها والوصول ببعض أفلامها إلى ذلك المستوى الرفيع الذى بهر الأنظار ومنح السينما التسجيلية — ككل — حجما أكبر بكثير من حجمها الحقيقى .

أما عن سمات « إهمال التسجيليين لفنهم » فيتمثل فى العديد من المظاهر ، لعل أوضحها ماتعانى منه النسخ الوحيدة للكثير من الأفلام — من تشوهات الألوان وإعتام بعض أجزائها وخشونة المونتاج وسوء تسجيل الصوت وإضطراب مطابقته للصورة . وربما كانت الحالة المتدهورة للمعامل هى السبب فى عدم جودة الأشرطة السينمائية عموما — سواء الروائية أو التسجيلية — ولكن فساد النسخ التى يتم الحديث عنها هنا تشى بأن أحدا لم يكترث بتوفير الحد الأدنى — الذى يمكن توفيره بالفعل — لجودة الشريط ، وتشى أيضا بغياب أية معايير أو مواصفات يتم بها تسلم « المنتج » — بفتح التاء — من المعامل .

وإذا تركنا مسألة التدنى الصناعى جانبا ، ستجد أن الأفلام التسجيلية ، فى عمومها ، تحتاج لوقفة أمام ماتقدمه ، فكرا وفنا .

مثل « أفلام المقاولات » سيئة السمعة ، فى السينما الروائية ، يوجد أيضا مايمكن تسميته « بأفلام المقاولات » فى السينما التسجيلية .. وغالبا ماتتحقق هذه الأفلام برأسمال بعض الهيئات والمؤسسات والوزارات ، فى مناسبات مختلفة وبهدف الدعاية .. وأقل ماتوصف به هذه الأفلام هو البلادة والسذاجة ، ويتم تنفيذها — شأنها شأن أفلام المقاولات الروائية — بسرعة شديدة ، لاتراعى معها أية اعتبارات فنية ، ولايتوفر فيها أى حد إبداعى ، وعادة « تصب » فى قوالب موحدة وعلى نحو ميكانيكى تماما ، فالأفلام التعليمية السقيمة المنتجة لحساب جهاز تنظيم الأسرة لايخرج عن حدود الفلاحة التى تنجب عددا كبيرا من الأطفال مما يؤدى الى تدهور صحتها إن لم يكن وفاتها .. والأفلام المنتجة لحساب « إدارة مكافحة المخدرات » إما ان تتغنى بقوة وفطنة الضباط الذين يقبضون على كبار المهربين ويقطعون — على الشاشة — دابر هذه التجارة ، وإما أن تدور حول الشباب الذى يقع فريسة للإدمان ثم يتم علاجهم أو القبض عليهم .. وفى العام ١٩٨٢ وبمناسبة مرور الف سنة على إنشاء الأزهر ، قررت إدارته تخصيص اكثر من ربع مليون جنيه لإنتاج مجموعة من الأفلام

التسجيلية ، وهو قرار يستحق التحية والاحترام ، فهو يتضمن إعترافا متحضرا بالدور الثقافى والتنويرى الذى يمكن للسينما أن تقوم به ، وليس هذا بغريب على الأزهر الذى يعد منارة بالغة الأهمية ، خاصة فى هذه الفترة التى تزعم فيه قوى الجهل بأن الفن حرام ! .. لكن الأفلام العشرة أو العشرين ـــ عددها «١٣» بالتحديد ـــ والتى تحمل عناوين كثيرة ، ويشارك فيها طوابير طويلة من المخرجين والفنيين ، لم تكن ـــ عمليا ـــ أكثر من فيلم واحد أو فيلمين أو ثلاثة أفلام ، فهى إما تعتمد على صوت المعلق الزاعق الذى يغرق المتفرج بطوفان من المعلومات المكررة والتفصيلات المملة ، وإما تقدم محاضرة كاملة لأحد الأساتذة ، وإما تصور بعض الآثار والمعالم ، تصويرا خارجيا ، سياحيا ، لاحياة فيه أو حيوية .

ومن « أفلام المقاولات » التى نفاجأ فيها ببعض الأسماء الكبيرة مثل خيرى بشارة الذى أخرج بإهمال فيلم « الطواف » وداود عبد السيد الذى أخرج بإستخفاف فيلم « سكة راوية » ، وكلاهما لحساب تنظيم الأسرة ، ومصطفى محرم الذى أخرج بأريحية عجيبة « قرية الأطفال » الذى كتبت مادته السيدة جيهان السادات والناطق باللغة الانجليزية والذى يدور حول البروفوسير الأرستقراطى الأوربى ، صاحب فكرة قرى الأطفال العبقرية ـــ من « أفلام المقاولات » ننتقل إلى ذلك المفهوم الغاشم للسينما التسجيلية والذى بمقتضاه يتم تصوير بعض مظاهر الحياة تصويرا سطحيا ، مجانيا ، بلا هدف وبلا موقف ، فالعديد من الأفلام تدور حول الموالد حيث تتسكع الكاميرات الخاملة أمام المقاهى وحلقات الذكر وبائعى الحمص والمأكولات ودوائر الراقصات والراقصين ، دون أن ترتبط المشاهد المتناثرة برؤية تجمعها فى إطار واضح ، أو تتعمق هذه المظاهر بأية تحليلات أو تفسيرات .

ومن الواضح أن « المركز القومى للأفلام التسجيلية » وهو الجهة التى من المفترض أن تتولى إنتاج الأفلام التسجيلية ، لجميع الهيئات والمؤسسات ، لايسير وفق خطة محددة وشاملة ، وتتبدى العشوائية واضحة فى تكرار ذات الموضوعات فى أكثر من فيلم .. فمثلا الأعمال التى تدور حول صناعة الفخار والطين ومدينة الفسطاط تعتمد على مادة واحدة ، من الصعب إن لم يكن من المستحيل أن تميزها من فيلم لآخر فتبدو جميعا ، برغم تعدد عناوينها وأسماء مخرجيها ، كما لو كانت فيلما واحد .. ولعل أحد أسباب هذا التكرار المميت يرجع إلى أن السينمائيين التسجيليين أنفسهم لا يشاهدون أعمال بعضهم بعضا ، فضلا عن غياب أية متابعات نقدية نشطة ودؤوبة لهذه الأعمال .

هذا عن الجانب المعتم فى السينما التسجيلية ، إلا أن الوضع ليس ميئوسا منه ، ذلك أن رياح التغيير بدأت تهب على المركز القومى للسينما بنشاطاته المتعددة ، وبدأ غبار النسيان الكثيف ينفض من حول علب الأفلام التسجيلية المتراكمة بالمخازن .. والكثير منها يرى النور لأول مرة ، من خلال المهرجان القومى الذى يعود للحياة بعد ثمانية أعوام من توقف خاطىء لم يكن له مايبرره .. والقيادة الجديدة للمركز القومى للسينما والتى يمثلها الفنان كرم مطاوع والمخرج التسجيلى هاشم النحاس ليس مطلوبا منها أكثر من الاستمرار فى الحماسة لخلق المناخ الملائم للإبداع السينمائى ، وهى مهمة ليست سهلة بأى حال ، ولكنها ممكنة ، فالأفلام التى فازت ، عن جدارة ، تعبر عن الإمكانات الهائلة ، المكبلة ، للسينما التسجيلية المصرية .. والدور الكبير الذى يمكن للإدارة الجديدة أن تقوم به هو أن تفك هذه الأغلال وبالتالى ينطلق الإبداع السينمائى التسجيلى .

وصنفت الأفلام المشتركة فى التسابق إلى سبعة فروع ، لكل فرع ثلاثة جوائز : ذهبية وفضية وبرونزية .. والفروع السبعة مع الأفلام الفائزة هى : أفلام تسجيلية قصيرة « حتى ١٥ ق » وفاز بها على التوالى « حدث ذات يوم » لمحمد التهامى و« الطلقة » لعواد شكرى و« بحيرة تموت» لمحمد عماد .. وأفلام تسجيلية متوسطة « حتى ٢٥ ق » حيث حصل على جوائزها « أم خلف » لمختار أحمد و« العقادين » لمدحت قاسم و « الصباح » لسامى السلامونى ـــ كلاهما فضية ـــ و« أطباء فى المدينة » لأحمد قاسم و« نزلة الشوبك » لماهر السيسى ـــ كلاهما برونزية .. وأفلام تسجيلية طويلة « أكثر من ٢٥ ق » فاز بها « حكيم سانت كاترين » لعلى الغزولى و « دير سانت كاترين » لنبيهة لطفى وحجبت الجائزة البرونزية .. والأفلام الروائية القصيرة حيث حجبت جوائزها وأفلام التحريك وحجبت جوائزها أيضا ، وأفلام الأطفال التى لم يفز بها إلا فيلم « الأطفال يرسمون » لمسعود مسعود الذى فاز بالبرونزية بالتساوى مع « حدوتة ولد هشار » لرضا جبران و« نرجس » لنصحى اسكندر وحجبت الذهبية

والفضية .. وأفلام التخرج لطلبة المعهد العالى للسينما ، وهى فى مجال التحريك ، « صندوق الدنيا » لممدوح الفرفاوى برونزية ، « العودة » لجمعة بدران ــ فضية ، « لا » لزكريا عبد العال ــ ذهبية .

ونصت لائحة المهرجان على تخصيص جائزة بإسم رائد السينما التسجيلية سعد نديم لأحسن مخرج فى فيلمه التسجيلى الأول ، وفاز بها كلا من محمد خيرى عن فيلمه « للبيع » و« المنياشرق » إخراج طارق الميرغنى .. كذلك خصصت جائزة بإسم شادى عبد السلام لأحسن مخرج فى فيلمه الروائى القصير الأول ، وفاز بها عاطف ليبي عن فيلمه « حنطور عم عبده » .

أما عن الجائزتين الكبيرتين للمهرجان ، فقد حصل عليهما « عم عباس المخترع » لعلى بدرخان ، و« المعرض » لحسام على .

وإذا شاهدت هذه الأفلام الجميلة الفائزة فستلاحظ أنها تشترك فى إنغماسها الكامل فى قلب الحياة ومعايشتها العميقة للواقع ,وفهمها الشامل له وموقفها الشجاع لمن القضايا التى تتعرض لها مع طاقتها الكبيرة على التعبير السينمائى البليغ عن أهدافها النبيلة .

وستلاحظ أنها ، على النقيض من الأفلام المعتمة ، لاتعتمد على المعلق المتحذلق ، العارف ببواطن الأمور ، ولكنها تترك حرية الكلام للناس ، الأكثر فهما وإستيعابا لواقعهم ومشاكلهم ، والأقدر على تقديم أنفسهم ، على نحو واضح ومفهوم .. إن صوت البشر هو الذى يرتفع فى أفلام مثل : « قرية أم خلف » حيث يحكى الأهالى عن تاريخ قريتهم التى لم يكتب إسمها على الخريطة والتى تقع على بحيرة أم الريش والتى تدفع سكانها جزءا من فاتورة حروب ٥٦ ، ٦٧ ، ٧٣ .. وهاهم يعيشون فى ظروف قاسية ، بلا خدمات ، ومع هذا يواصلون الانتاج والعطاء .. و« أطباء فى المدينة » الذى يعبر فيه ، بصدق ، الأطباء الشباب ، عن حيرتهم أمام الطرق المسدودة التى تهدد مستقبلهم .. وفى « العقادين » تشهد خطوات صناعة العقادة ونحن نستمع إلى معاناة القائمين بها فى قرية أخرى منسية ، إسمها « محلة مرحوم » ، التى تهب البهجة للجميع دون أن تحصل عليها .

إن هذه الأفلام تتغنى بقدرات الإنسان وتحتفل بمهارته ، فى « حكيم سانت كاترين » نتابع مشوار ذلك الطبيب الشعبى ، إبن سيناء ، الذى يجمع الأعشاب الطبيعية ويفرزها ويصنعها لتصبح عقاقير ومراهم تشفى المرضى .. ونتابع ذلك الفنان التلقائى البورسعيدى الذى يقوم برسم وتجميل واجهات المحلات وجدران المنازل وعربات الباعة بأسلوب شعبى خاص يجعل منه « رسيما » من نوع متميز .. وربما كان « عم عباس المخترع » هو أكثر أفلام هذا الاتجاه تأثيرا ، ذلك أنه وهو يقوم بإنجاز عم عباس عبد الحميد ، الميكانيكى ، الذى إخترع بصبر ودأب فرملة ثالثة للسيارات ، يتابع معه رحلته الشاقة ، الخائبة ، بين أكاديمية البحث العلمى التى منحته براءة الاختراع والمركز القومى للبحوث الذى تحمس مؤقتا لذلك الانجاز ، وقسم البحوث فى إحدى مؤسسات « المقاولون العرب » التى أرسلت بطلب لتسجيل الاختراع فى فرنسا .. لكن الاختراع منذ العام ١٩٧٣ لم يترجم إلى واقع ، وظل الرجل يطوف على كافة المؤسسات فى مصر ، بلا جدوى .. وفى الوقت الذى إختلست فيه إحدى الشركات العالمية هذا الاختراع ، بعد مقابلة بين مندوبها وعم عباس الذى شرح له التفاصيل ، هاهو المخترع مريض ، منهمكا ، لايجد ثمن الدواء .. يسير فى شوارع القاهرة المزدحمة ، دون أن يشعر به أحد .. إن تراجيديا « عم عباس » المؤثرة بقدر ماتجعلنا نؤمن بقدرات الانسان المصرى بقدر ماتدفعنا إلى الغضب تجاه لامبالاة المؤسسات البيروقراطية .

وتصل بعض الأفلام الفائزة الى أرفع المستويات عندما تمسك بلحظة نموذجية قوية الدلالة ، يزداد غناها عندما يضعها المخرج فى سياقات متعددة : إقتصادية أو تاريخية أو اخلاقية أو اجتماعية .. فى فيلم « للبيع » الذى يبدأ بحديث أحد الأساتذة عن قيمة الفنان السكندرى سيف وانلى ، الذى نعرف جميعا قيمته ، يفاجئنا المخرج النابه محمد خيرى بمزاد سوقى لبيع بعض اللوحات .. وسرعان ماندرك أن المزاد يتم فى مسكن الفنان الراحل ، وأن اللوحات المباعة هى لوحاته ! هكذا ! وكم تبدو الحقيقة مؤلمة ونحن نسمع كلمات مروج المزاد وهو يثير حماس المشترين بجودة البراويز ، ثم وهو يعرض ، بلا خجل ، صورة السيدة إحسان ، رفيقة مشوار الفنان ، فيبدأ غلاظ الذوق والقلوب بفتح باب المزاد بأربعة جنيهات تصل إلى ٣٦ من الجنيهات . وينتهى الفيلم بالكاميرا وهى تدور فى الشقة الخاوية التى إنتزع منها حتى مرلاج الباب .. « للبيع »

يثبت أن تسجيل لحظة ربما تكون أصدق انباء من الكتب ، فهو يضعنا أمام الحقيقة المجردة بلا زيادة أو نقصان .. وهى هنا حقيقة قاسية لأحد يستطيع أن ينكرها .

وإذا كان « الطلعة » بتسجيله للطقوس والعادات والمعتقدات الخاصة بأهل الصعيد يوم الطلعة إلى مدافن الراحلين ، يفتح أمامنا آفاق التفكير فى موروثات العقل المصرى الذى تمتزج فيه وتتجانس الفرعونية بالقبطية بالإسلامية ، فإن فيلم « حدث ذات يوم » يعيدنا الى الواقع المادى بقوة عندما يسجل عملية إستخراج جثث ضحايا عمارة الهرم التى بناها مقاول جشع وسقطت فى مايو ١٩٨١ .. هاهو جثمان طفلة ، ثم طفل ، ثم الأم بذراعيها المفتوحتين : هل كانت تريد إحتضان طفليها ؟ . ومع هذه المشاهد نسمع صوت الأب الذى يحكى عن سنوات غربته لتجميع بعض الأموال ، ولتوفير شقة مريحة لأسرته الصغيرة التى ضاعت تحت الانقاض .. هنا وثيقة مروعة تدين ، بدم ولحم الضحايا ، الأفاقين وعتاة المجرمين ، الذين طفوا على سطح المجتمع ، سنوات رواج سياسة الانفتاح .

هذه الأفلام ، ومعها فيلم « المعرض » لحسام على الذى يرصد لحظات الكبرياء المصرى ، الشعبى ، عندما إندلعت المظاهرات الرافضة لوجود إسرائيل فى المعرض الدولى ، والذى يعبر عن رفض أكثر عمقا وشمولا ، لكافة ألوان الإذلال الوطنى ــ هذه الأفلام ، ومعها بقية الأفلام التى فازت ، عن جدارة ، فى المهرجان الحادى عشر للأفلام التسجيلية والقصيرة ، برغم قلتها تنعش أرواحنا وتبدد شيئا من الفساد العام الذى تعانى منه السينما التسجيلية .. ولعل فى تشجيع وتدعيم هذه الجزر المضيئة والوقوف إلى جانبها مايثبت بجلاء ، للمترددين وخائرى القوى والصامتين عن الحق ، أن الصورة التسجيلية الشريفة ، الشجاعة ، التى تقف إلى جانب الناس ، سيكون لها المكسب الأخير ، فى كشف الحساب ، حتى لو تأخر ثمانية أعوام .

حوار مع المخرج السينمائى الايطالى برناردو بروتولوتشى

ترجمة : شوقى فهيم

يشغل المخرج الايطالى برناردو لوتشى الأوساط الثقافية والسينمائية العالمية ، هذه الأيام ، بعد فوز فيلمه الأخير « الامبراطور الأخير » بتسع جوائز أوسكار ، أولها جائزة الإخراج . هنا حوار هام معه ، ترجمه الكاتب والمترجم شوقى فهيم ، وقد أجرى الحوار معه منذ فترة غير قليلة ، لكنه يطلعنا — مع ذلك — على عالم هذا الفنان الكبير . ورؤاه الفنية والفكرية ، عبر مسيرته السينمائية المتميزة .

أجرى هذا الحوار مع برتولوتشى عقب فيلمه الشهير (١٩٠٠) ويتحدث برتوتشى عن (الرعب) الذى أصاب الموزعين الأمريكيين ، الذين ساهموا فى تمويل الفيلم ، عندما شاهدوه لأول مرة ،مهرجان كان . وهو يجيب على أسئلة حول الفيلم الذى أحدث ردود فعل واسعة فى الصحافة الأوربية . وقد نشر هذا الحوار فى كتاب :

(مقابلات مع السينمائين : حول الفن والسياسة فى السينما) . والذى صدر فى الولايات المتحدة عام ١٩٨٣ .

أجرى الحوار فابيو دى فيكو ، وروبرتو دجنى Degni

* * *

سؤال : ما هى الفكرة التى نقلتك من فيلم مثل (التانجو الأخير فى باريس) الى فيلم (١٩٠٠) ؟

برتولوتشى : لقد جاءتنى الفكرة قبل فيلم (التانجو الأخير) . كنت قد بدأت بالفعل العمل فى كتابة نص سينمائى مع كيم أركالى وأخى جيوزيبى . لكننى تحققت فى ذلك الوقت أنه سوف يكون فيلما مكلفا ، وطويلا ، وصعبا للغاية ، لذلك تركته جانبا لم أكن فى وضع يسمح لى بالعثور على التمويل اللازم فى ذلك الوقت . والحق أنه بسبب نجاح فيلم (التانجو الأخير) وجدت الفرصة لعمل فيلم (١٩٠٠) .

إن أفكار الأفلام تأتى بطرق غاية فى الغرابة : قد تكون الشمس مغلفة بالسحب بشكل معين فى وقت معين من اليوم ويذكرك هذا بضوء مماثل تكون قد رأيته عندما كنت صبيا ، كل ذلك قد يعطيك فكرة فيلم ، أو ربما أردت أن تعود الى الأماكن التى عشت فيها عندما كنت صبيا . إن أفكار الأفلام تأتيى دائما بطرق غاية فى الغرابة والمصادفة . أولا يوجد « حدس » شىء فى داخلك أشبة بالبذرة ، ثم تنمو هذه البذرة الى أن تصبح فيلما ، انها بذرة تصبح فيما بعد ذات جوهر أيديولوجى .

وعندما بدأت أعمل فى موضوعى كانت أفكار بازوليبى

اليائسة والتراجيدية حول موقف الثقافة الشعبية فى ايطاليا قد أثارت جدلا كبيرا . فقد قال بازولينى إن الثقافة الشعبية قد دُمرت وذُبحت تماما بفعل القيم الاستهلاكية التى انتشرت فى المجتمع . وهذا صحيح بالتأكيد ولكن هناك استثناء يجب أن نضعه فى الحسبان ، تلك هى منطقة (إمليا رومانجا) وقد أردت أن أرى اذا ما كان عالم الفلاحين ما زال موجودا فى (إمليا) بثقافتها وأشيائها الخاصة التى تتحدث عن الماضى والحاضر والمستقبل .

وعندما ذهبنا الى هناك ، كنت أتخيل أنى سوف أصور فيلما عن الثقافة الشعبية وما يتصل بها من وجدان . ولكن ماحدث منذ البداية ، منذ الخطوات الأولى لمعاينة أماكن التصوير ، عندما كنا نبحث عن الوجوه الحقيقية للناس ، تأكدت أن الفيلم سوف يكون عن شيء حيّ وشديد الحيوية ، أتذكر الآن ذهابنا الى زريبة ماشية ، ورؤيتنا لعملية حلب الألبان بواسطة الحالب الكهربائى ، وقلت لنفسى (يا إلهى ! هذا شيء لايختلف عن خطوط التجميع فى المصانع) ، لكن بدلا من وجوه (البرجامينى) — وهو الاسم الذى يطلق على رعاة الماشية فى إمليا ، لأنهم جاءوا أساس من مدينة برجلوبو — كانت هناك الوجوه التى تذكرتها من أيام طفولتى ، الوجوه التى ظلت دائما موجودة .

بعد منطقة إمليا مثل معجزة فى قلب ايطاليا . كيف حدثت هذه المعجزة ؟ كيف وُجدت هذه الجزيرة حيث مازال عالم الفلاحين محتفظا بهويته ولم يُشوه ؟ أظن أن ثمة تفسيرا واحدا . إن إمليا هى المنطقة التى أصبحت اشتراكية منذ وُجدت الاشتراكية وشيوعية منذ وُجدت الشيوعية . ومن خلال الإشتراكية والشيوعية أصبح فلاحوا إمليا على وعى بثقافتهم وفهموا أنها شيء يجب الدفاع عنه .

حدث شيء على قدر كبير من التناقض ، أو التناقض الظاهرة ، ولكنه فى نفس الوقت صحيح وعالمى : فقد كانت الشيوعية أداة وقاية وحفظ . وهكذا فان الفيلم الذى كان مقدرا له أن يكون عن التدهور والخراب ، أصبح بدلا من ذلك فيلما عن حيوية الناس وثقافتهم .

سؤال : فى مقابلة مع مجلة (الجيل الجديد) قلت ان فيلم (١٩٠٠) قُصد به أن يكون فيلما (جرامشيا) (نسبة الى جرامشى) حيث أنه يتناول تفاؤل الارادة وتشاؤم العقل .

هل يمكنك أن تحدثنا قليلا عن حبكة الفيلم فى ضوء هذا القول ؟

برتولوتشي : من الجرأة القول أنه فيلم (جرامشى) اننى — الآن — أرفض هذا التعريف . ولكنه فيلم عن الثقافة الشعبية . وقصدت به أن أخدم اهتمامات الثقافة الشعبية ، وبهذا المعنى أظن أنه فيلم ناجح الى أبعد الحدود .

هذا الفيلم مبنى على ديالكتيك مباشر بين البطلين أولمو وألفريد واللذين ولدا فى نفس العام وفى نفس اليوم فى بداية هذا القرن ، أحدهما ابن للعائلة التى تملك الأرض ، والآخر ابن فلاح . والجدل بين هاتين الشخصيتين رمز واضح وطبيعى للجدل بين الطبقات ، الجدل بين الفلاحين والطبقة الحاكمة .

وعند الوصول الى هذه النقطة سألت نفسى عن البناء الفيلمى الذى يناسب الريف ، وفكرت فى فصول السنة التى تعتبر اطارا للعمل الزراعى . وهكذا فإن الجزء الأول من الفيلم يدور فى الصيف ، صيف عظيم يتصل بطفولة البطلين ، كما أن له صلة أيضا بمرحلة ما قبل الفاشية فى ايطاليا ، حين كان الفلاحون مازالوا دون وعى طبقى . وفى ضوء الأسلوب السردى فان الفصل الأول من الفيلم ، هذا الصيف الطويل ، هو فصل غنائى وملحمى وشعبى ، فالحركة السياسية فى هذا الوقت كانت لاتزال فى بدايتها ولم يكن هناك وعىٌ طبقى ، لكنها كانت تبشر بميلاد هذا الوعى .

ثم يمضى الفيلم الى مرحلة الحرب وعودة أولمو ، أحد البطلين . ورغم أن الحرب لم يرد ذكرها الا بشكل خاطف ، الا أنه من الواضح أن الضباط الايطاليين كانوا هم أعداء الشعب وليس الأجانب ، وهنا يبدأ الجزء الثانى من الفيلم ، الفصل الثانى . يرتبط الخريف والشتاء بسنوات الفاشية ، وبحلول ١٩١٩ اكتسبت طبقة الفلاحين وعيا سياسيا وأخذت تكتشف طرقا جديدة للكفاح ، كانت استجابتها قوية لكنها سرعان ماسحقها القمع الفاشى فيما بعد . ومن خلال السرد ، يتحول اسلوب الفيلم خلال خريف وشتاء الفاشية ، ويصبح أكثر سيكولوجية .

ثم يأتى الربيع آخر فصول الفيلم ، ويرتبط بيوم التحرير ٢٥ أبريل سنة ١٩٤٥ ، يوم التحرير ليس فقط من الفاشية — النازية ولكن قبل كل شيء التحرير من الاستغلال . وفى هذا الفصل حاولت أن أصور الخامس والعشرين من ابريل

كلحظة انتصار وأيضا كلحظة فى حلم الفلاحين . فى يوم التحرير يعيش الفلاحون فى يوتوبيا الثورة .

سؤال : أود أن تكون واضحا فى هذه النقطة . كيف يمكنك عمل فيلم مثل هذا ، البطل فيه هو الصراع الطبقى ، لقد ذكرت من قبل المستويات المختلفة فى الفيلم ، لكن الصراع الطبقى هو الذى يبقى دائما فى المقدمة . اذن كيف تفسر الأيديولوجية الثورية للفيلم والتمويل من ثلاث شركات أمريكية ، هذا التمويل الذى أتاح للفيلم فرصة الظهور ؟

برتولوتشى : لم يكن لى أى شأن بشركات التوزيع الأمريكية . لقد انتج الفيلم لحساب البرتو ريمالدى ، وهو ايطالى . ونظريا ما كان يجب أن أعرف أن الفيلم قد أنتج بالدولارات الأمريكية وليس بالليرات الايطالية ، أى أننى لم أضع هذه المسألة فى بالى وأنا أعمل فى الفيلم . والمنتج الذى مول الفيلم كانت لديه ثقة كبيرة بعد أن شاهد نجاح « التانجو الأخير فى باريس » . كما أن شركات التوزيع الأمريكية التى تعاقدت على توزيع الفيلم كانت لديها نفس الثقة . وقد رأيت وجوه الموزعين الأمريكيين فى مهرجان كان ، لم يكونوا قد رأوا الفيلم « ١٩٠٠ » من قبل . وقد أصيبوا بخيبة أمل عندما رأوا كل هذه الأعلام الحمراء تخفق .

إن كلمة « شعبى » تعنى بالنسبة لى الحديث عن نسق من الأفكار ، عن الصراع الطبقى عن الشيوعية ، لكى أعطى وجها لكلمة « شيوعية » التى شوهتها وسائل الاعلام الأمريكية ، أردت عمل فيلم يمكن أن يعرض فى كل مكان فى الأماكن التى تعتبر الشيوعية نهاية لحرية الانسان ونهاية للفرد . وكلمة « شعبى » بالنسبة للموزع تعنى ملايين التذاكر وملايين الدولارات . وهكذا يوجد نوع من وحدة الهدف ، بمعنى أن كلينا — أنا والموزع — نريد المزيد من الجمهور ليروا الفيلم .

وقد وجه الكثيرون من الأخلاقيين ، من اليسار ، وجهوا لى قدرا هائلا من الاتهامات قبل أن يروا الفيلم . فقد كانت لديهم فكرة جاهزة . قالوا « ان الفيلم الذى ينتج بهذا القدر الهائل من الأموال لايمكن أن يكون سليما من الناحية السياسية » . وأنا مضطر الآن للرد على هذه المقولة . ان صناعة السينما لا تقوم بدون تمويل . والسلامة السياسية للفيلم لاتتناسب تناسبا عكسيا مع تكاليفه ، فالتكاليف القليلة لاتعنى بالضرورة حرية المخرج ، كما أن التكاليف العالية لاتعنى بالضرورة قمع أفكار المخرج .

سؤال : لقد قلت انه فيلم شعبى . هل لأنه موجه الى الشعب ، أعنى الى الناس الذين يذهبون عادة الى السينما ، أى المتفرج العادى .

برتولوتشى : نعم أعتقد أنه فيلم شعبى لأنه مبنى على الثقافة الشعبية ، بدأ بالرواية والميلودراما فى القرن التاسع عشر التى كان لها دلالة شعبية فى الصراع من أجل استقلال ايطاليا والتى تحتوى على ديناميات شعبية قوية . وشخصية الفيلم شبه الروائية واضحة منذ البداية فى الفصل الأول ، حيث يولد البطلان فى يوم واحد وكأن حياتهما مقدرة من قبل كما يحدث فى الروايات الشعبية فى نهاية القرن التاسع عشر . انه فيلم شعبى بهذا المعنى ، وشعبى أيضا لأن هذه أول مرة بالنسبة لى أفكر فى مسألة المنفعة أو الفائدة . كنت دائما ضد فكرة المنفعة التى نوقشت بتوسع فى ١٩٦٨ . وكرهتها فى ذلك الوقت وظللت أكرهها لأنها شىء لا يمكن أن يقاس ، ان فائدة الشعر لايمكن قياسها ، وفائدة العمل الفنى مسألة غامضة الى حد بعيد .

حدث مرة فى عام ١٩٧٠ أننى كنت أتناقش مع واحد من القادة وقلت له اننى أريد عمل فيلم سياسى وثائقى . أجاب « انظر أن الناس فى حاجة الى مشاعر أكثر من حاجتهم الى سياسى » . فى ذلك الوقت أغضبنى هذا الرد . لكنى أقول الآن أننى مقتنع به .

بدأت بالقول أننى أريد عمل فيلم نافع رغم أن الكلمة — قد شوهت لأن فكرة المنفعة ترتبط دائما بالمنهج الاستهلاكى . اذن دعنا نغير هذه الكلمة . لنقل أننى أردت عمل فيلم شعبى ، تلك هى الكلمة الصحيحة ، أعنى فيلما يمكن أن يذهب حتى الى الغرب الأوسط فى أمريكا ، ذلك الجزء من أمريكا المصاب بهوس العداء للشيوعية . أردت عمل هذا دون أن أكون ديماجوجيا ، وإنما بالحديث المبسط والمباشر الذى يبين صراع الناس لقهر استغلال الانسان للانسان .

سؤال : لقد اخترت لانكستر — الذى مثل أيضا فى فيلم « الفهد الأرقط » لبازولينى — اخترته أنت ليلعب دور مالك الأرض العجوز . وفيلمك يبدأ أساسا ، من النقطة التى ينتهى فيها فيلم « الفهد » . هل يعنى استخدام نفس الممثل نوعا من الاستمرارية .

برتولوتشى : لا . أنا لم أفكر مطلقا فى فيلم « الفهد الأرقط » ، رغم أنه فيلم عظيم ، لأن فيلم بازولينى ، فى

النهاية ، فيلم سيكولوجي . وفيلم ١٩٠٠ فيلم أيديولوجي لكن يجب أن أقول شيئا : ان ١٩٠٠ ، مثل كل أفلامي ، يستفيد من كل المصادر ، ليس فقط من السينما ، وإنما أيضا من الأدب ، والتصوير والموسيقى ، من كل التراث الذى سبقني . السينما أساسا نوع من « الحافظة » التى تحفظ الذاكرة الجماعية لهذا القرن .

ان فيلم ١٩٠٠ ليس عن الصراع الطبقي فقط ، انه أيضا عن تاريخ السينما ، اننى أؤمن بضرورة وجود قدر هائل من الحرية فى استخدام كل شيء ، لأن الثقافة نوع من الاستمرار ، لا انقطاع فيه .

لم يكن فيلم « النمر الأرقط » فى ذهنى وأنا أختار برت لانكستر ، كنت أفكر فى شخصية أبوية كما فعلت بالنسبة لشخصية جد الفلاح ، مستر لنج هايدن ، وهو شاعر الى جانب كونه ممثلا . هذان الرجلان العجوزان يراهما الأطفال شخصين أسطوريين . وأنا ، أساسا كنت أستخدم ميثولوجيا تاريخ السينما لأن لانكستر وهايدن أسطورتان ، شجرتان قد يمتدان من أشجار البلوط .

سؤال : قيل ان لفيلمك « ١٩٠٠ » نهايات متعددة : حين يموت مالك الأرض العجوز حين يختفى العلم الأحمر فى عمق المسافات الشاسعة فى الحقول ، حين يقول الفريدو « الرئيس مازال حيا » ، حين يحارب الرجال المسنون أنفسهم ، وحين يستلقى ألفريدو نفسه ، فى نهاية شعرية واضحة على قضبان السكة الحديد بينما القطار الذى يحمل المساعدات الملحقةالى أطفال العمال المضربين ، على وشك الوصول ، لكنه لا يستلقى كمجرد صبى ، انه يضع نفسه فى وضع كما لو كان مستعدا لأن يموت . انه انتحار ، مثل جده ، أم ماذا ؟

برتولوتشي : انه الانتحار الذى كان أولمو يجره اليه طوال حياته . عندما يأخذه أولمو بعيدا عن المزرعة ، نرى أن كلا منهما يشاكس الآخر . هذا هو الصراع الطبقي الذى يستمر حتى عندما يبلغان الشيخوخة ، حتى اللحظة التى يفهم فيها الرئيس أن ليس ثمة طريقة أخرى لتغيير مايحدث . ان البرجوازية تحمل فى داخلها بذور انهيارها ـــ ليس بمعنى أن كل المسئولين سوف ينتحرون ـــ لكن هناك ميلا فى الطبقة الحاكمة لتدمير الذات ، وهو أمر له صلة بيقظة الوعى فيما يختص بصدق أفكار البروليتاريا . ربما كان فى هذا شيء من المبالغة ، ولكن لم لا .

ماذا يحدث بعد ذلك . ان القطار الذى على وشك أن يمر فوق الفريدو هو قطار أطفال : ان الفريدو البالغ يصبح مرة أخرى الفريدو الصبى ، وأولمو موجود فى القطار الذى يمر فوقه . لقد أسقط الكثير من جوانب هذه الاستعارة فى المونتاج وقد نفذت المشهد بقدر من الشاعرية . ثم يظهر الخلد من حفرة فى الأرض . وهو حيوان أعمى . هل هو رمز لميلاد شيء ما ، لأنه يأتى من الأرض ، اننا نرى الأرض تتشقق ويخرج منها حيوان الخلد كما لو أن الأرض قد انجبته .

ان هذا الحيوان يكسر الزمن بعنف ، كما كسر الأرض ، وهكذا يصبح كل شيء مقلوبا : فالكبار يصبحون أطفالا ، والطفل أصبح والد الرجل ، ويسير القطار الذى يحمل أعلاما حمراء .

أريد أن أذكر مرة أخرى أن الجزء الأخير من الفيلم ، حيث يحتفل الفلاحون بالخامس والعشرين من ابريل ، كان محل انتقاد كبير فى مهرجان كان ، حتى فى الصحف الايطالية . وها أنا أفسر لك الأمر . اللحظة التى أثارت النقد هى تلك اللحظة التى استولى الفلاحون على السلطة فى احتفال ٢٥ ابريل الشهير . عند هذه اللحظة قلت لنفسى « لنعط السلطة للفلاحين » وبدأت التفكير فى هذه الفكرة وبدأت أفهم أن الطريقة الوحيدة لنقل الاحساس بالقوة التى يمسك بها الفلاحون الاحساس بأنهم يمتلكون الأرض ، كانت الطريقة الوحيدة أن يستولوا على السلطة فى الفيلم نفسه ، وأن يطردوا أبطال الفيلم وكل من ليس بفلاح .

وهذا ، على ما أعتقد ، هو ما أزعج الكثيرين . البعض رفض الفيلم كلية . والبعض أحبوه كثيرا ولكن حبهم يتوقف عند تلك النقطة ، من اللحظة التى ندخل فيها غرفة المحكمة ، لم يقبلوا ذلك أبدا . لم لا . لأنهم افتقدوا الأبطال ، لأنهم غير قادرين على تقبل عملية الاقصاء بهذا العنف . ماذا يحدث فى هذا المشهد . انها الثورة ، ان رياح الثورة تبدو محسوسة فى المشهد . وهناك ثمن يدفع من أجلها . اننا لا نرى « ادا » ولا نرى أوتافيو ، وما نزال نرى أولمو والفريد ولكنهما قد أصبحا رمزين . ان المادة الحية لهذا الجزء من الفيلم هى وجوه الناس وأغانيهم .

سؤال : لقد أصبح الشعب هو البطل .

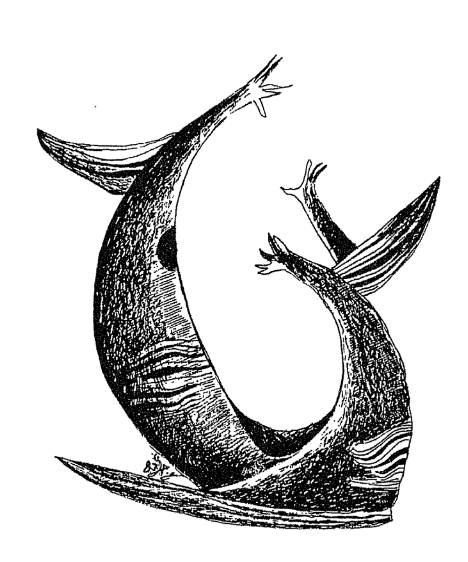
برتولوتشي : نعم ، يصبح الشعب هو البطل . ان ماحدث يمكن تشبيهه كما لو أن الكورس فى احدى الأوبرات

قد تقدم وتقدم الى الأمام ، وفى نفس الوقت تراجع مغنى التينور ، والبارتيون ، والكونترالتو ، كما لو أنهم قد تراجعوا وسقطوا فى المكان الذى يوجد فيه الأوركسترا وأصبح الكورس تحت الأضواء . وهذا شيء يصعب قبوله ، فى هذا المشهد يتحطم أيضا مفهوم مؤلف الفيلم ، المفهوم الكلاسيكى لمؤلف الفيلم فى الدول البرجوازية وكذلك فى الدول الاشتراكية ، يتحطم لأن الفلاحين يكتسبون وزنا وحضورا مما يغطى على أنا شخصيا — كمخرج .

سؤال : عندما فكرت لأول مرة فى فيلم « ١٩٠٠ » ، هل جاء الى خاطرك مباشرة فيلم يكون البطل فيه هم الجماهير ، الشعب ، الصراع الطبقى ، أم أنك فكرت أولا فى فيلم سيكولوجى يأتى فيه الشعب والصراع الطبقى كموضوع فرعى .

برتولوتشى : لقد خلقت بناء هيكليا فى النص السينمائى ، ثم ملأت هذا البناء الهيكلى أثناء التصوير . لقد استمر التصوير أحد عشر شهرا ، وهذا وقت طويل ، كما أن أشياء كثيرة تغيرت أيضا ، أشياء كثيرة تحولت أثناء التصوير . وحضور البروليتاريا ، التى تصبح هى البطل ، موجود فى النص السينمائى ، بشكل ايحائى ، لكنك حين تضع نفسك فى مواجهة الواقع وفى مواجهة فيلم ينفذ فانك تبدأ فى فهم ماتريد قوله ، تبدأ فى فهم الأشياء التى كانت تجول داخلك كنوع من الحدث ولم تكن قد فهمتها بعد .

لقد اكتشفت أن الفيلم يتطور حقيقة عندما تكون الكاميرا فى مواجهة العالم ، فى مواجهة الواقع . بمعنى أنه عندما تحدث المواجهة بين الكاميرا والواقع ، يولد الفيلم .



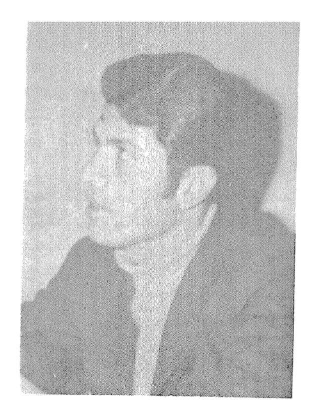
الملك هو الملك :
ايجابية التحليل وسلبية التركيب
سامح مهران

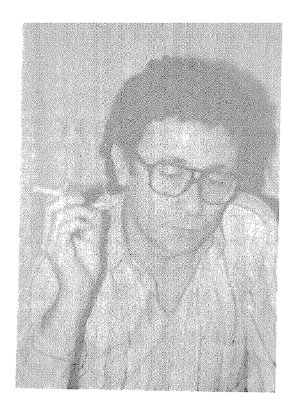
من اللافت للنظر أن « تيمة » الحاكم الذى لايعلم قد سادت المسرح المصرى فى الستينات ، وخصوصا بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ ، وذلك فيما عُرف وقتها بـ « مسرح السلطة » ، أى المسرح الذى يناقش السلطة سلبياتها التى أفرزت الهزيمة . وتفصل تيمة الحاكم الذى لايعلم الملك أو السلطان عن قاعدة حكمه ، وغالبا ما يصور هذا الملك فى صورة انسان طيب القلب ، مخلص فى حبه لوطنه وشعبه ، غير أنه يسقط ضحية لمعاونيه الذين يستغلون طيبته فى ارتكاب كل مايخطر على بال من جرائم فى حق الوطن والشعب . ولعلنا نذكر هنا مسرحيات مثل « بلدى يابلدى » و « انت اللى قتلت الوحش » . ففى « بلدى يابلدى » لرشاد رشدى نجد أن متولى الهمام يطهرالبلاد من الوزير الأرمنى بهرام ويجلس على كرسى الحكم ، ولكن الثوار الذين شاركوه ثورته تغيرهم مراكزهم الجديدة فيتحولون الى طبقة عازلة منتفعة تمنع وصول أصوات الشعب اليه . وكذلك الحال فى « انت اللى قتلت الوحش » لعلى سالم ، حيث عزل أوديب نفسه فى معمله ، تاركا تصريف أمور الدولة فى أيدى حكامها السابقين ، المنتفعين دائما عبر تاريخ طيبة من وراء كل حاكم ، ولم يعمد إلى اقامة مؤسسات جديدة ودعائم جديدة لحكمه غير تلك التى كانت سائدة .

ومن الواضح أن مسرحية « الملك هو الملك » للكاتب السورى سعد الله ونوس انما تصحح الخطأ : الخطأ الأيديولوجى الذى تردى فيه بعض كتاب المسرح المصرى ، حيث لايعود الحاكم يمثل نفسه ، انما هو يمثل نظام ، فوجوده مرهون بتحقيق مصالح الطبقة السائدة ، ومن هنا فإن سقوط حاكم ومجيىء آخر لا يعنى أى شىء طالما بقى النظام محافظا على تلك المصالح عاملا من أجل صيانتها وعدم المساس بها .

وتتحدد الشخصيات فى مسرحية « الملك هو الملك » بثلاثة مستويات ، أولها مستوى السلطة حيث الملك ووزيره وبلهوله « ميمون » ثم باقى رجال دولته مثل مقدم الأمن وشهبندر التجار ورجل الدين . والملك هنا رجل قد شاخ نظامه واهترم وبدأ السوس ينخر فى قوائم عرشه ، وهو — أى الملك — غير واع بتلك الحقيقة ، مفرط الثقة فى قوته وفى إحكام قبضته على صولجانه . وقد اعتاد الملك والوزير على النزول الى شوارع المدينة متنكرين ، حتى يتمكنا من مشاهدة المدينة فى عريها وتجردها ، وذلك كلما أحس الملك الضيق وهاجمته عوامل السأم والملل .

أما فى المستوى الثانى فهناك شخصيات المغفل « أبوعزة » وعرقوب وعزة وأم عزة . وأبو عزة هذا رجل مهزوم ، تكاتف عليه كل من الشيخ طه الذى ابتلع معظم ميراثه ، وكان أمينا عليه ، وشهبندر التجار الذى أفلست تجارته ، لذا يعاقر أبو عزة الخمر هربا من واقعه ، وهو فى سكره يتخيل نفسه ملكا ، ويستنزل عقابه على الشيخ والشهبندر . أما عرقوب خادمه فهو يورط سيده فى الشراب ويعطيه من أمواله ليشرب أكثر ، ليفرض عليه بعد ذلك قبول زواجه من ابنته عزة سداداً للدين .





والمستوى الثالث هو مستوى الثورة ويمثلها عبيد وصديقه زاهد . وعبيد هو احد الثائرين فى مواجهة النظام ، العاملين على اسقاطه ، وهو هارب من بطش السلطة لذا يختبىء فى بيت أبى عزة وتربطه بعزة علاقة حب وشخصيات هذا المستوى كما وظفها مخرج العرض « مراد منير » نجدها داخل الحدث وخارجه ، فهى تشرح الحدث وتؤكده من خلال الأغانى ، وتعمل على تعميق الأثر الدرامى للعمل ككل . كما تمارس تأثيرا تغريبياً على الجمهور ، فتجعله دائم اليقظه ، واعياً بأنه فى مسرح ويشاهد عملا مسرحيا ، وذلك عندما تأخذ فى تغيير ملابسها واستبدال أدوارها أمامه .

ومسرحية « الملك هو الملك » مسرحية بريختية تماما تلجأ الى عنصرالحكاية التى وان لم تنتم الى التاريخ ، فهى تخلق عالما مشابها له أو عالما يوازيه . وتعمل الحكاية شبه التاريخية هنا على ايجاد مساحة بين المتفرج والعرض المسرحى ، تعوق من اندماجه وتماهيه فى شخصيات المسرحية مما يعنيه على استخلاص العبرة أو الدرس لما يراه ويعرض أمامه ، وهى تؤكد على عنصر الشرط التاريخى وبالتالى نسبية الأخلاق الفردية وتغيرها من شرط الى آخر وهو مايسميه بريخت نفسه « بالبلاستيكية » فى بناء الشخصية . فأبو عزة تتغير سلوكياته بعدما اعتلى العرش وهو لايعود يستشعر حقدا على الشيخ طه وشهبندر التجار بل يأخذ فى التماس الاعذار والحجج لأفعالهما .

والنقطة التى يبدأ عندها الفعل الدرامى ، أى مايسمى بالوضعية الأساسية داخل تلك الحكاية هى رغبة الملك فى أن يلعب لعبة شرسة ، إذ يقرر الاتيان بأبى عزة الذى سبق وقابله فى إحدى جولاته الليلية ليكون ملكا ليوم واحد ، يستمتع فيه الملك بمشاهدة « المغفل » وهو يستنزل عقابه بمن ظلموه وأفسدوا عليه حياته ، وليرى وهو الأهم كيف ستتصرف بطانته ازاء هذا الملك المزيف . ومن خلال الحكاية يتأكد لدينا مدى الوهم الذى يعش فيه الملك من ناحية سيطرته على مقاليد حكمه ، وهو الوهم الذى يمر بعملية خلخلة ليتأكد نقيضه فى عقول المتفرجين كلما توغلوا فى أحداث الحكاية ، فهناك تذكر شعبى وحركات سياسية مناوئة (عبيد وزاهد) ، يقابلهما استرخاء أمنى وشرطى . ولقد كان المخرج مراد منير موفقا جدا الى حد كبير فى جعل استرخاء النظام يبدو كخلفية تشكل العديد من المشاهد فى الجزء الأول من المسرحية — بداية ظهور أبى عزة وعرقوب — حيث يجلس الجنود يغالبهم النعاس لايلتفتون إلى شىء ، ولا يشدهم شىء ، وذلك بينا تفترش أسلحتهم الأرض . وتجيىء نهاية المسرحية متناقضة مع الوضعية الأساسية — أى ضعف النظام وتداعيه — فبمجرد اعتلاء الملك الجديد (أبو عزة) للعرش يتوحد بكرسيه مقوما قوائمه جامعا أفراد نظامه فى وحدة هى وحدة القهر ، لتتحول المؤسسات الحاكمة البوليسية والتجارية والدينية إلى مدرعة تسحق الشعب وذلك فى مشهد

من أجمل المشاهد فى المسرحية . وبذا نتعلم نحن المتفرجين الدرس كاملا حيث لافرق بين الحاكم ونظامه أو بين الرأس والذيل اذ يجمعهما جسم هو المصلحة المشتركة . ان هذا المعنى يترسخ فى الأذهان عبر أسلوب التكرار البريختى ، فعند ايقاظ أبى عزة فى صباح اليوم التالى يدرك الجميع انهم أمام ملك آخر ، ولكنهم يعرفون أيضا قواعد اللعبة فهم لايتعاملون مع أفراد ، انما يندرجون فى نظام ، ان هذا هو مايحدث بالضبط أولا مع ميمون ثم مع مقدم الأمن والشيخ طه وشهبندر التجار ، ويحدث مع زوجة الملك السابق نفسه ، بل إن أبا عزة نفسه يدرك شخصيته الحقيقية ، لذا يتساءل « هل أنا مسحور أم أصاب عقلى أمر من الأمور » ولكنه يقرر أن يستمر فى اللعب ، فينتهز الفرصة ليقوم بانقلاب قصر . أما الخاسر فى كل هذا فهو الملك الحقيقى وكذلك عرقوب ، اللذان فشلا فى ادراك ان الانسان ابن ظروفه ، وبالتالى فانه من الممكن ان يكون انسانا آخر ــ فى الوقت نفسه ــ اذا ماوضع فى ظروف أخرى وهذا هو الشق الثانى من الدرس البريختى فى المسرحية .

ويبقى توظيف المخرج الرائع لمعنى المسرحية كلها فى مشهد السبوع أو الاحتفال بميلاد ملك جديد ، فمؤسسات الانتفاع التقليدية ويمثلها رجل الأمن والتاجر ورجل الدين هى التى تحمل غربال الوليد وهى التى ترفعه الى سدة الحكم ، ليحكم باسمها ولمصلحتها وبالتالى فهى لايهمها من يحكم ولكن كيف يحكم .

وتحقق مسرحية « الملك هو الملك » هدفين ، الأول معرفى يزيد من وعى المتفرج بواقعه ، والثانى جمالى ، فالثقافة الشعبية فى ألف ليلة وليلة ــ قصة النائم واليقظان » توظف بشكل تقدمى بريختى . ولكن يؤخذ على المسرحية أنها تعيد انتاج الواقع العربى عموما بكل بشاعته وسلبياته ونواقصه دون ادنى تصور لاعادة تركيب هذا الواقع ، فالجدل الذى هو طرح تناقض وطريقة حله مفتقد فى النص ، وهذا راجع الى وجهة نظر « سعد الله ونوس » فى المسرح والتى يطلق عليها اسم « التسييس » والتى تبتعد بالمسرح ومهامه عن التغيير الثورى . ويؤخذ على مخرج العرض « مراد منير » التزامه بوجهة النظر هذه ، وعدم تدخله فى العرض لتعديلها . ولكن مع هذا فإن عرض « الملك هو الملك » عرض يحسب بالتأكيد للمسرح المصرى ولمخرجه « مراد منير » ولأبطاله صلاح السعدنى وحسين الشربينى ولطفى لبيب وشعبان حسين وفايزة كمال ومحمد منير الذى ألهب الصالة بأغنياته .



دماء على ستار الكعبة

عبد الغنى داود

هذه مسرحية شعرية تسير على نسق وصياغة الشعر الجديد الحر . وهى محاولة بدأها عبد الرحمن الشرقاوى بمسرحيته « جميلة » ١٩٥٨ ، ثم تلاه [صلاح عبد الصبور وشوقى خميس ومهران السيد أحمد سويلم ومحمد أبو سنة وأنس داود ومحمد سليمان وآخرون] كان آخرهم فاروق جويدة مؤلف هذه المسرحية .. وهم جميعا لم يستطيعوا الوصول الى فهم وظيفة مفهوم الشعر المسرحى .. وصلة ذلك بمفهوم الحوار الدرامى فى المسرحية الشعرية ، ومفهوم الأسلوب المسرحى من حيث هو ، وصلته بالبنية الدرامية ، فهناك خطأ جوهرى فى فهم البناء الدرامى لديهم ، وما يتطلبه من لغة خاصة به .. حيث ينبنى الأسلوب المسرحى على رؤية الكاتب المسرحى لشخصياته وللحياة التى يحيونها ، والحقائق التى تتكشف عنها الحياة .. وتصويره لها من خلالهم ، وكيف يرى هذه الشخصيات فى عالمها الذى تحيا فيه رؤية موضوعية ، والطريقة التى يتخيل بها هذه الشخصيات فى موقفها هى بحيث تكون هى التى تسيطر على تصويره لها .. كما أنها هى التى تسيطر على بنية المسرحية وصور أسلوبها . فمقومات الشخصية المسرحية وتصوير الكاتب للبنية الدرامية أمران متصلان أشد الاتصال بالأسلوب .. وأساس الواقعية المسرحية ليس فى نقل الواقع — بل هو — فى الايمان بالوقائع الموضوعية التى يمر بها الناس فى حياتهم والتى تمثل أعمق حقائق الحياة ، وبعض هذه الحقائق الحيوية مثالية بمدلولاتها .. ولكنها كما تبدو من تصوير هذا الواقع معيارية موضوعية صادقة .. اذن تُبنى الواقعية على الوقائع المحسوسة ، ولكن كما هى فى تصور تشخيصى ، وإدراكها الوحدات والكشف فى باطنها فيما يسمى الصراع والتفاعل الباطنى مع الأحداث .. ومن المعلوم أن مجال التصوير الحديث لدى الكاتب المسرحى محصور فى الحوار ومن هنا تتضح خطورة المقولة أو الأسلوب فى المسرح .. ففيها يجسد الفكرة وطبيعة الشخصية مستعينا باللغة ، والحوار المسرحى يُكتب أصلا ليُقال لا ليُقرأ .. ولذلك فللجملة المسرحية خصائصها المحددة حيث يكون لها طابعها الصوتى وموسيقاها الخاصة وحدودها من الطول والقِصر لتؤدى مهمتها .. وميزة الشعر فى المسرحية هى إستغلال إمكانيات اللغة فى أتم صورة وأقواها تأثيرا ، ومن هنا نستطيع أن نقول ان الفضل يرجع الى (عبد الرحمن الشرقاوى) الذى أثبت قدرة الشعر الجديد — على شرط أن يكون مستوفيا لطابعه الدرامى بالأفكار والمشاعر الخبيئة والمعقده ، وبموسيقاه ، وبصوره على الأخص — على تقديم الشكل المسرحى الجديد .. ويشترط (ت . س . اليوت) فى المسرحية الشعرية أن تكون قوة الشعر فى إتساقه مع روح المسرحية ، ويقول : [إذا كانت المسرحية تنزع الى أن تكون مسرحية شعرية — لا أن تكون إضافة الشعر إليها حلية ، ولا عن طريق تحديد أفاقها بالشعر من باب أولى — فعلينا أن نتوقع أن شاعرا دراميا مثل (شكسبير) تتحقق أروع أشعاره جمالا فى أكثر مناظره درامية ، وهذا هو على وجه الدقة مانعثر عليه ، فالذى يمنح المسرحية قوتها الدرامية هو

الذى يمنحها قوتها الشعرية فلم يخص احد بعض مسرحيات شكسبير بأنها أكثر شاعرية .. فى حين خص أخرى بأنها أكثر درامية . فنفس المسرحيات هى الأغزر شاعرية ودرامية فى وقت واحد ، لا بالجمع بين نوعين من أنواع النشاط ، بل بكمال التفتح لنوع واحد ووحيد من النشاط الفنى] .. فالفرق شاسع بين نوعى الشعر الغنائى وشعر المسرح .. فشعر المسرح حوار ، والحوار المسرحى ليس مجموعة أقوال تُلقى على جمهور ، بل هو حديث يقول فيه الأشخاص مايقولون فى مجابهة شخصيات أخرى أو موقف ما .. وما يقولونه ليس تلاوة لقول أو شعر محفوظ .. أو إلقاء لخطبة على جمهور .. ذلك لأن الحوار نفسه (فعل) به نرى الأشخاص وهم (يفعلون) .. وبقدر مايعنيهم من أمر أنفسهم فى موقفهم بوصفهم أشخاصا أحياء يواجهون موقفا محددا ، لايتوجهون ـــ بأقوالهم أو بأفعالهم الممثلة فى أقوالهم ـــ الى الجمهور ـــ بل لا وجود لهذا الجمهور بالنسبة لهم .

ولقد كان (شوقى) يستنفد طاقات اللغة فى شعر رصين ذى طابع درامى ، ويجنح فى ربط منا ظر لها طابع غنائى بالناحية الدرامية (كمناجاة أنوبيس للأفاعى مثلا فى « مصرع كليوباترا ») ، وكذلك أفاد (شوقى) من موسيقى الشعر ، ومن أصوات الحروف ، ونوع فى بحور الشعر ، ووزع أجزاء القصيدة أحيانا بين الشخصيات مما يؤدى وظيفة الشعر الدرامية فى بعض المواقف .. وتكاد تخلو بعض مسرحياته من الشعر الخطابى .. وإن شابها جميعا ضعف فى الإقناع والتصوير وإحكام الوحدة .. ويعيب شعرها أن الشاعر يكثُر فيه الغناء فيتخلف بذلك عن الحدث فى تطوره ، وعن إحكام تصوير الشخصيات .. وهذه الغنائية توقف الحدث أحيانا ، وتضر بالوحدة العضوية الضرورية والحركة الدرامية فى المسرحية ، ولم يستطع (عبد الرحمن الشرقاوى) ومن جاءوا بعده ـــ ومنهم مؤلف مسرحيتنا هذه أن يتحاشوا ماوقع فيه (شوقى) من غنائية وخطابية ، ولم يستطيعوا أن يوفقوا بين تملكهم للغة والتى كان من الممكن إستغلال إمكانياتها فى التصوير وتجسيد المعنى الدرامى للأحداث . ولقد تخلف قالب الشعر الجديد عن أداء وظيفته الدرامية فى مسرحية « دماء على ستار الكعبة » لعدم إدراك المؤلف للبناء المسرحى من واقع الأحداث المباشر ، ووقوعه فى الغنائية التى لاتتفق وقوة الأداء المسرحى .. يُضاف الى هذا خطابية فجة وسافرة فأبطال مسرحيته (الحجاج ، وسعاد ، وسلام ، وأمين المصرى ، وسليم عبد الله ، وحسب الله كامل ، ورفيق الأنس ، وصفاء الملك ، وعلاء الدين ، وأمين المصرى) يخطبون جميعا ويتوجهون الى الجمهور مباشرة .. وفى مثل هذه النصوص لايجب أن يتوجه المؤلف المسرحى فى عمله الناضج الى الجمهور فى أقوال شخصياته إذ يجب أن يظل المتفرجون جميعا خلف الجدار الوهمى فيشهدون الحوار الذى يوهمهم أن الشخصيات تواجه الواقع الحيوى حقيقة ، ولا تواجه جمهورا من المتفرجين .. وفى هذه المسرحية الكثير من التعميم كله دون أحداث حقيقية مجسدة ، وهذا ما يجعل المسرحية تتخلف فى بنائها الفنى .. (فسعاد وسلام والحجاج وغيرهم) لاينطلقون إلا بحكم ونصائح مبتذلة هى مجرد تعليق ـــ فات أوانه ـــ على الأحداث بعد نقلها من الواقع مباشرة الى خشبة المسرح ـــ هذا المسرح المميت الذى يعتمد على شباك التذاكر والصالة والمقاعد المثبتة ، وأضواء قاعدة الخشبة ، وتغيير المناظر والاستراحات والموسيقى ـــ كما يسميه أحد مُنظرى المسرح المعاصر (بيتر بروك) .. وليت المؤلف عبر عن مشاعر تتصل بمواجهة الواقع المنتظر والأحداث المقبلة ، كى يدعنا نتخيل الأحداث المتوقعة فى ضراوتها وتوعدها من خلال باطن الشخصيات ـــ ولكنه حين يعبر عن هذه المشاعر يستدبر الأحداث ، فيراها الأشخاص من جانبها الذى وقع ، وبذلك يقف الحدث تماما ، لنستخلص المشاعر أو العبرة مماتم وقوعه من قبل ، فى صورة رثاء وخطب وصيحات لايغوص بها أصحابها فى صميم الفواجع ، بعل يعممون مشاعرهم السطحية فى صرخات دامية تنحى باللائمة على العصر .. [وأن الطوفان قادم .. ومن هو خير ا لحكام وشر الحكام] (و ـــ عصيت الله كى استغفره ـــ وغيرها) ، وعلى القدر أحيانا ، وهنا يفقد الحوار الدرامى وظيفته ، بل ينعدم الحوار لأن المسرحية تنقلب الى شبه مناحة عامة جوهرها الهرب من مواجهة الواقع بما يستحقه فى مثل هذه الحالات من صرامة وحزم .. فالنقد السطحى الذى يقدمه المؤلف هنا للديكتاتورية هو نوع التنفيس والتعتيم المسموح به .. أما إذا كانت المسألة مسألة إبراز المقدرة لدى الشاعر على نظم الشعر الخطابى على حساب إنهيار موقفه الدرامى ، وتوجهه مباشرة الى الجمهور ـــ فإن هذا أيضا لم يتحقق فصياغته الشعرية مضطربة وقلقه ، وصوره مسطحه وغير موحية ، ولديه ميل الى التعميم فى المواقف المنفصلة التى تتكون منها المسرحية بما لايتفق والوظيفة الدرامية للشعر .. حيث نجد أن كل منظر من مناظر المسرحية هو كيان منفصل مستقل نجد فيه الشخصيات

يُكمل كل منها حديث الآخر مما ينعدم فيه مفهوم الحوار تماما .. إذ أن وظيفة الحوار هى التأثير فى الشخصيات بما يتصل والموقف ، وبما يكشف عن الجوانب الباطنة الايجابية من نفس صاحبه ، ويستلزم ذلك تنويعا فى إدراك الموقف ، وصنوف السلوك تجاهه على حساب الشخصيات ، بحيث لاتتوحد النظرة إليه لدى الشخصيات كما يحدث هنا .. ومثل هذه المواقف الخطابية والإستطرادية تحفل بها المسرحية مما يمس الإحساس بالمعنى الدرامى والسمو بالصياغة — أما أشعاره فغنائية ساذجة التصور — مكررة المعانى فى أبياتها بعضها مع بعض فمنبع الأخطاء فى الحوار الدرامى — كما قلنا — هو فى المحاولة الخاطئة فى نقل الواقع على أساس أن هذا النقل هو الواقعية ، ونضيف أن الواقع فى هذه المسرحية قد نقل فى شكل استكتشات سطحية غليظة لا يهتم إلا بالتعليق على بعض الوقائع فى خفة وإبتذال .. فالقصور فى الحوار فى هذه المسرحية يرجع الى القصور فى الإدراك الدرامى نفسه .. بالاضافة الى أن الخطابية والغنائية أمران مضادان للموقف المسرحى — ومن ثم فقد شعر هذه المسرحية — بخطابيته وغنائيته — كل وظيفة درامية له ، وأشار الى قصور لدى الشاعر فى إدراك وظيفة الحوار الدرامى .

وعندما ننتقل الى العرض المسرحى الذى يقدم على خشبة المسرح القومى وعلاقته بهذا النص نجد أن المخرج (هانى مطاوع) جاهد قدر المستطاع أن يجسد هذه القصائد المتناثرة ويربطها من خلال أدواته المسرحية ، مستغلا عناصر العرض المسرحى المختلفه ، محاولا أن يجمع جزئياته التى تُسقط على الواقع مباشرة متمسكا برؤيته للمسرحية وهى كما يقول : [إنها ترصد اللحظة التى يتحول فيها الحاكم من ثائر الى طاغية ومن بطل الى سفاح وتؤكد الدور الذى تلعبه الجماهير فى السماح بهذا التحول بسلبيتها حين تتركه للقيادات لتشكيل مصائرها والتلاعب بمقدراتها ومن ثم فهى صيحة ضد الاستبداد بكل أشكاله] وفى الحق أن هذا التحول الذى أراد أن يبرزه المخرج لم يتجسد فى النص بشكل محسوس . فمن المفروض أن تكون أحداث المسرحية عن واقعة ضرب (الحجاج) للعبه بالمنجنيق فى ولاية الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان ، وتعليقه لجثة عبد الله بن الزبير — المتشيع لعلى بن أبى طالب وآل بيته — على باب الكعبة — فالمفروض إذن أن يكون النص تاريخيا والحادثة تاريخية .. لكننا نجد أحداثا أخرى غير الحادثة التاريخية ، ونجد حجاجا آخر يمثل ديكتاتورا معاصرا .. وكل الإيحاءات والإيماءات والإشارات تشير الى أنه شخص بعينه .. يظهر ذلك من نوعية الهتافات التى تهتفها الجموع ، و إستخدام لآلات العصر الحديث من لاسلكى وبنادق ومدافع فى القمع والإرهاب ،ومن ذكر للنيل العظيم وللطمى ولميدان الحسين وأحياء القاهرة ، ومن تصوير لمهزلة الإنتخابات وإختيار نواب الشعب ، وإنقسام بطانة الحجاج الى يمين ويسار ووسط — ومن شخصية سعاد (سميحة أيوب) التى يحبها الحجاج ، ومن جموع الشعب الذى يقودهم (سلام) (ابراهيم الشامى) المواطن البسيط الذى يقف لمساندة سعادة التى تحب فارسا اسمه (عدنان) كان هو الحجاج فى يوم ما ثم تحول من هذا الثائر الى ذاك السفاح .

وعندما يقبض الحجاج (يوسف شعبان) على سعاد التى تمثل رمز مصر بتهمة إخفاء عدنان الثائر ، ويقدمها للمحاكمة. الصورية التى يكشف فيها الشهود من أبناء الشعب زيفها وهم سليم عبد الله (مصطفى كمال) ، وأمين المصرى (خالد الذهبى) ومتولى كامل متولى (السيد خطاب) ، ويقوم فيها بالإدعاء بطانة الحجاج حسب الله كامل (على قاعود) (اليسارى وعلاء الدين (محمد أبو العينين) اليمينى ، ورفيق الأنسى (محمد الشويحى) الذى يمثل الوسط .. ويحكمون عليها بالإعدام لتنتهى المسرحية فى الساحة التى تحولت الى سجن والجموع حول سعاد بينا يتدلى حبل المشنقة .

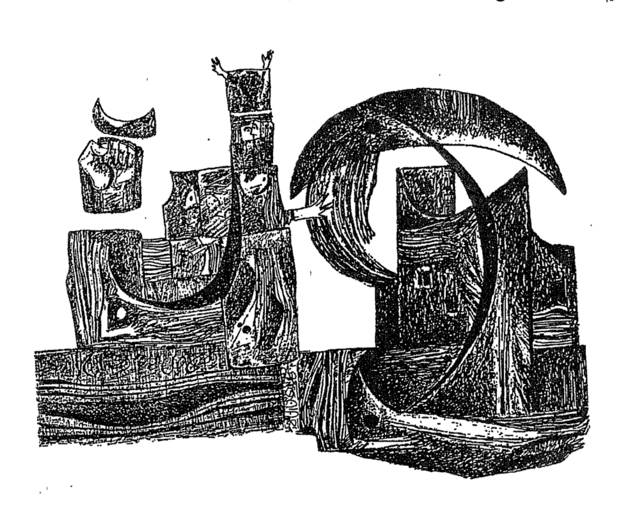
ومن هنا أخرج المؤلف (الحجاج) عن دوره التاريخى ، وحمله معانى هو أصلا لايحملها .. ومن هنا أيضا كان من المفروض أن يكون الرمز هو أقوى أداة فى هذا العرض .. لكنه صنع علاقة مزيفة بين الحدث والرمز .. إذ تخلى المؤلف عن الحادثة التاريخية فى مقابل رمز مزيف ، وأصبح الرمز لايجد مايماثله فى الواقع .. ساعد على ذلك أن مشاهد المسرحية لايكمل بعضها بعضا .. فتارةً عن الشرق وتارة موقف من الغرب ، ويأتى القول على عواهنه . فالنص عبارة عن قصائد مصمتة ليس فيها تتابع فى الأحداث بحيث لايرتبط الحدث بالحدث الذى يليه ولا يؤدى الى حدث يتبعه .. فليس هناك ما سيحدث بعد .. لأن كل مشهد وحدة خطابية مستقلة .. ومن هنا لم يوفق الممثلون إلا فى خلق مجرد تفاعل مزيف بينهم وبين الصالة .. فإشارات وإيماءات الممثلين تتجه فى إتجاه والنص فى إتجاه آخر .. لذا فالدال المرسل والمدلول غير صحيح .. ولم يتم التفاعل الوجدانى مع الحادثة لأن الشخصيات خرجت عن مضامينها التاريخية وأصبحت العلاقة الجدلية بين الممثل والنص علاقة غير متزنة .. فالدلالات التى

يرسلها الممثلون تحمل رموزا مزيفة ليست من داخل العمل .. بل من خارجه .. إذن أن (الحجاج) مرة يكون هو الحجاج ومرة لا يكون . والمجاميع فى هذا العرض مثال آخر على ذلك حيث تنتقل هذه المجاميع من الإنفعال بمشاعر الهول والذعر الى الرقة والحنان خوفا على (سعاد) دون تمهيد ــ ناسين تماما الهول الذى كانوا فيه منذ لحظات قليلة .. ثم الإنتقال الى جو الفرج ، وفجأة يقفون خلف سعاد فى صمت وهى تخطب .. وبعد ذلك تتحول الى مجرد ديكور ساكن .

ورغم كثرة المشاهد فقد صُمم الديكور (تصميم أشرف نعيم) بشكل يسهل تغييره من الساحة الى قصر الحجاج الى السجن الى بيت سلام دون صعوبة .. مستخدما بعض الموتيفات التشكيلية البسيطة أما الملابس التى صممها أشرف نعيم ايضا فتشير الى ملامح الشخصيات بشكل مباشر .

فسلام ابن الشعب يلبس الأبيض ، وسعاد رمز مصر تلبس الأخضر والحجاج يلبس الأسود ، وحسب الله كامل الشيوعى يلبس الأحمر .. وهكذا .

أما الموسيقى والألحان (سليمان جميل) فلا علاقة لها بأى موضوع تناوله العرض مما أحدث لبسا وتعتيما على أى معنى محدد .. فهى ألحان دينية حماسية عموما تصلح لأى مناسبة . وقد لجأ المخرج الى الاضاءة الباهرة دون تلوين كثير حتى تكون السيادة للكلمة الشعرية .. ومما أدى الى أن يظل العنصر السمعى الخطابى هو الأساس فى هذا العرض ، ويظل الجانب المرئى منفصلاً عن مايحدث ، وساعد على ذلك الأداء الميلودرامى الذى يسعى إلى إبتزاز العواطف والى الاستعراض النرجسى أو الى الأداء الهزلى المتدنى .. وعبثا حاول المخرج مستعينا بالكلمة والتشكيل والإضاءة والأداء أن يجمع كلاً متناغما . لكن انى له الوصول الى ذلك التناغم المطلوب مادام النص أساسا يحمل بذور التفكك .



الأصول الاجتماعية للثقافة الجامعية

عرض : اسماعيل المهدوى

كتاب هذا الشهر اختارته لى الأستاذة رئيسة التحرير . عنوانه : « الورثة ـــ الطلبة والثقافة » . يقصد الطلبة كورثة للثقافة من خلال وضعهم الاجتماعى . وهو من تأليف الباحثين الاجتماعيين بيير بورديو وجان كلود ياسيرون . وفى تصدير الكتاب أنهما اعتمدا فى كتابته على أبحاث « مركز علم الاجتماع الأوروبى » وعلى إحصائيات مركزين إحصائيين وعلى الدراسات والأبحاث التى أجرياها أو أجراها تحت إشرافهما طلبة الاجتماع بجامعة ليل وبجامعة باريس حول : « المعرفة المتبادلة بين الطلبة » ، و « القلق إزاء الامتحانات » ، و « محاولة التكامل » ، و « الفراغ عند الطلبة » ، و « الطالب فى نظر الطلبة » و « مجموعة المسرح القديم فى السوربون وجمهورها » ، و « الطلبة والسياسة » ، الخ . ويعتذر الكتاب عن أنه ركز على طلبة الآداب ، ويبرر ذلك بأنهم يمثلون العلاقة النموذجية بين التعليم الجامعى والثقافة .

ومعظم الكتاب عبارة عن مجموعات من الاحصائيات والجداول الاحصائية والرسوم البيانية الاحصائية . والفكرة الرئيسية التى يكررها ، هى أن أبناء الطبقات البرجوازية أو العليا يحصلون بحكم ثقافتهم العائلية والاجتماعية على امتيازات فى النجاح وفى الالتحاق بالجامعة بالنسبة لأبناء الطبقات الشعبية وأن هذه الامتيازات تشكل خللا فى تقاليد المساواة وديمقراطية التعليم ! ولم يقترح حلا لهذا الخلل إلا فى كلمات سطحية سريعة . بل وفى بعض الجداول الاحصائية يعترف بأن هذه الامتيازات هى نتيجة تعليم الأبوين وليست نتيجة مستواهما الاجتماعى فى حد ذاته ، ويعترف بأنها موجودة حتى فى الديمقراطيات الشعبية (البلاد الشيوعية) .

والكتاب يتكون من ثلاثة فصول ثم ملحقات إحصائية فى حوالى سبعين صفحة . وبعض إحصائياتها تتعلق بالتعليم الجامعى عموما وليس بموضوع الكتاب .

أبناء الطبقات

يبدأ الفصل الأول بأن ٦ ٪ فقط من أبناء العمال يلتحقون بالتعليم العالى وأن الوسط الطلابى وسط بورجوازى . ففى مقابل فرصة واحدة للالتحاق بالجامعة لدى أبناء الأجراء الزراعيين ، توجد سبعون فرصة لأبناء الصناعيين ، وأكثر من ثمانين فرصة لأبناء أصحاب المهن الحرة . وهذا يبين أن النظام التعليمى يعمل على استبعاد أبناء الطبقات المحرومة . وللأسف أن الكتاب لايشرح النظام المالى والنظام الاجرائى للالتحاق بالتعليم العالى فى فرنسا ، ولا يتعرض من قريب ولا من بعيد لأسباب الفروق المذكورة ـــ هل هى مصاريف التعليم أم الظروف المعيشية أم درجات النجاح . ولكنه يكتفى بالاحصائيات التى توضح ما يسميه الوسط البورجوازى للطلبة ، مع التركيز على الوراثة الثقافية المذكورة . وفى أحد الجداول يقول إن فرص الالتحاق بالتعليم العالى عام ٦١ ـــ ١٩٦٢ ، هى ٠,٧ لأبناء الأجراء الزراعيين و ٣,٦ لأبناء المزارعين و ٢,٤ لأبناء المشتغلين بالخدمات و

[illegible] لأبناء العمال و ٩,٥ لأبناء الموظفين و ١٦,٤ لأبناء المديرين في الصناعة والتجارة و ٢٩,٦ لأبناء الكوادر المتوسطة [illegible] لأبناء أصحاب المهن الحرة والكوادر العليا . ويذكر [illegible] على [illegible] الطلاب [illegible] يؤكد بلا تحفظ أن [illegible] الالتحاق بالتعليم العالي يقل بانخفاض المستوى الاجتماعي ويزيد بارتفاعه [illegible] الكتاب لا يذكر ابدا حتى في الصفحات المتخصصة للاحصائيات نسب الالتحاق بالجامعة بالنسبة لعدد [illegible] السكان . فمثلا إذا كان ٦ ٪ من أبناء العمال يلتحق بالجامعة مقابل نسبة كبيرة من أبناء الكوادر العليا ، فما الفرق بين عدد هؤلاء الملتحقين بالنسبة لعدد السكان ، لأن فئة العمال أكبر كثيرا من فئة الكوادر العليا مما يضاعف الفرق في عملية الالتحاق . ومن هنا كان يجب أن يقارن الكتاب بين نسبة طلبة كل فئة ونسبة الفئة نفسها إلى مجموع السكان . لكنه في الحقيقة رغم احصائياته يبتعد عن الموضوعات الحاسمة التي تدخل في باب التحليل الطبقي للظواهر . فمن الجائز أنه نتيجة ضخامة بعض الفئات أو الطبقات الاجتماعية بالنسبة لغيرها ، فان النسبة الضئيلة المذكورة تتحول إلى عدد أكبر من الطلبة يزيد عن عدد طلبة فئة اجتماعية صغيرة ذات نسبة عالية في الالتحاق . وبالتالي فمن الجائز أن أبناء الفئات الشعبية في التعليم العالي يزيد عن ابناء الفئات المتوسطة والعليا . وهذا ما كان يجب أن تتناوله الاحصائيات المباشرة بدلا من اللف والدوران والكلمات الرنانة !

ويقدم الكتاب إحصائيات أخرى عن نسبة عدد الاناث إلى الذكور من مختلف الفئات في الالتحاق بالتعليم العالي . وعدد الاناث عموما أقل من الذكور في الملتحقين من مختلف الفئات ، ما عدا أبناء الكوادر المتوسطة وأبناء أصحاب المهن الحرة والكوادر العليا التي تزيد فيها نسبة التحاق الاناث عن نسبة التحاق الذكور . ويذكر إحصائية عامة ، هي أن أغلب الفتيات من مختلف الفئات يلتحق بكلية الأداب ، بينما أغلب الشبان يلتحقون بكلية العلوم . ويقول إن الالتحاق بالطب والصيدلة يشكل ٣٣,٥ ٪ من الذكور والاناث أبناء الفئات العليا ، و٢٣,٩ ٪ أبناء الكوادر المتوسطة ، و ١٧,٣ ٪ أبناء العمال ، و ١٥,٣ ٪ أبناء الأجراء الزراعيين . ويتكلم بعد ذلك أيضا عن المساعدات العائلية للاعاشة . وهذه سيخصص لها في آخر الكتاب إحصائيات كثيرة .

[illegible] الطلبة [illegible] « الحياة الفنية » بناء على [illegible] الاجتماعية ويقدم رسما توضيحيا عن ذلك يفيد أن ٦٠ ٪ من ابناء الطبقات العليا يشاهدون المسرح مقابل ٢٠ ٪ من ابناء الطبقات الشعبية (وتقع الطبقات المتوسطة بين النسبتين) ، وأن ٣٤ ٪ من أبناء الطبقات العليا يشاهدون حفلات الموسيقى مقابل ٢٠ ٪ من أبناء الطبقات الشعبية ، وأن ٣٩ ٪ يشاهدون المتاحف والمعارض ومجموعات اللوحات الفنية مقابل ٢١ / ، وأنه بالنسبة للانتاج الحديث فان ٧٢ ٪ من أبناء الطبقات العليا يشاهدون مسرح الطليعة مقابل ٣٠ ٪ من أبناء الطبقات المنخفضة ، و٦٨ ٪ يشاهدون حفلات موسيقى حديثة مقابل ٤١ ٪ ، و ٣٠ ٪ يهتمون باللوحات الفنية الحديثة مقابل ١٥ ٪ ، وأن ٣٩ ٪ يلعبون على آلة موسيقية مقابل ١٥ ٪ ، وأن ٨٠ ٪ يملكون كتبا عن الفن مقابل ٥٤ ٪ ، الخ .

ويستخدم الكتاب تعبير « الثقافة الحرة » التي يقول إنها تشمل المعارف ومعارف التصرف والذوق ، وإنها شرط للنجاح في بعض الكليات . ويقول إن هذه امتياز ثقافي » يرثه الطلبة من أصولهم الاجتماعية المتميزة ، ويعتمد على ارتفاع المستوى الاجتماعي . ويقول إن أبناء الفلاحين والعمال يستطيعون أن يحصلوا على معرفة بالمسرح الكلاسيكي بدون وسائل الثقافة المذكورة ، وذلك من خلال القراءة الحرة . لكنه سيذكر في الاحصائيات الأخيرة أن الراديو والتليفزيون يعتبران من الوسائل البديلة لمعرفة المسرح . ويكرر الحديث عن « الامتياز » الذي يتمتع به أبناء الطبقات العليا من حيث تعودهم على ما يسمية « ثقافة المعرفة » la culture savante ، وأنه حتى فيما يسمى « الفنون الجماهيرية » مثل موسيقى الجاز والسينما فان أبناء الطبقات العليا يتفوقون في معرفتها .

ويقول إن أبناء الطبقات الشعبية يستطيعون تعويض نقص « الثقافة الحرة » بالقراءة . لكن هذا يجعلهم أكثر حاجة إلى التعليم . فالتعليم المدرسي العام والعالي يظل هو الطريق الوحيد إلى الثقافة لأبناء الطبقات المحرومة وبالتالي فهو الطريق الوحيد إلى ديمقراطية الثقافة وعدم تكريس اللامساواة المبدئية إزاء الثقافة . لكن الكتاب لا يتعرض لكيفية قيام التعليم بمهمة التعويض الديمقراطي هذه . ويكتفي بأن يكرر أن الميراث

الثقافى ينتقل إلى أبناء الفئات المتميزة . ويقول فى هذا الصدد عبارة هامة توضح أهمية التعليم الثقافى المطلوب لأبناء الطبقات الشعبية . يقول : « بالنسبة لأبناء الفلاحين والعمال [illegible] وصغار التجار ، فان اكتساب الثقافة المدرسية هو [illegible] احتكاك بثقافة أخرى » aculturation . ذلك أن تعلم الثقافة بما فيها العلمية ، يفترض مجموعة من المعارف ومعارف التصرف ومعارف القول تعتبر ميراثا للطبقات المثقفة .

ويقول الكتاب إن « ثقافة الصفوة » قريبة جدا من ثقافة التعليم ، لدرجة أن ما يجد ابن الفلاح أو العامل أو البرجوازى الصغير مشقة كبيرة فى اكتسابه من انتقافة يكون معطى عائليا لابن « الطبقة المثقفة » . ولاحظ أن الكتاب يخلط دائما بين الطبقات العلياو الصفوة والطبقة المثقفة ، مما يعنى أنه يخلط بين أغنياء فرنسا والصفوةالمثقفة فى فرنسا !! ويقول إن ثقافة هذه الطبقة هى الأسلوب والذوق والروح ومعرفة التصرف ومعرفة الحياة — وهذا فى الحقيقة تعريف غريب للثقافة ! وهو أقرب إلى تعريف اللباقة وحسن التصرف . وهو ما يرثه أبناء تلك الطبقة تلقائيا ، بينما يبذل أبناء الطبقات الشعبية جهودا لاكتسابه .

ويتحدث عن العامل الجغرافى ويقول إنه مرتبط تماما بالعامل الاجتماعى ، لأن الاقامة فى مدينة كبيرة أو فى باريس يعبر عن وضع اجتماعى أعلى من الاقامة فى الريف .

ويقول إن نسب الأصول الاجتماعية فى الدراسات العليا ، هى شبيهة بنسب الالتحاق بالجامعة . بينما يقول إن نسبة التحاق أبناء العمال بالتعليم الثانوى ارتفعت بانتظام حتى وصلت حاليا إلى ١٥ ٪ . ويكرر التأكيد على ما يسميه « ثقل الوراثة الثقافية » واللامساواة أمام التعليم ، ويقول إن نظام التعليم إذا لم يتغير فانه سيعمل آليا على استمرارية الامتيازات المذكورة . ويقول إنه بينما تسعى سياسة المنح الدراسية إلى تحقيق المساواة فى التعليم العالى أمام الطبقات الاجتماعية ، فان ميكانيزمات نظام التعليم تعمل ضدها على استبعاد أبناء الطبقات الشعبية والمتوسطة . ولاحظ أنه لم يورد أى إحصائيات عن تطور الأصول الاجتماعية للالتحاق بالتعليم العالى لكى نعرف اتجاه هذه الظاهرة . وهذا يعنى أن الكتاب يعبر فى الحقيقة عن تدهور الثقافة الجامعية لا عن استبعاد أبناء الطبقات المنخفضة والمتوسطة .

من يعرف من ؟!

ويتحدث عن استطلاع للرأى أجرى فى جامعة باريس عن وقت فراغ الطلبة وشعورهم بعدم الالتزام بمواعيد أو واجبات محددة . ويتضح من الاستطلاع أن الطلبة لا يستفيدون من وقت فراغهم . ولكنه لا يناقش هذه القضية . كذلك يتحدث عن التكامل والترابط الجامعى ويقول إنه غير موجود ، وإنه يحتاج إلى نظم جامعية مفروضة . ويستثنى من ذلك المدن الجامعية الصغيرة فى الأقاليم لأنها ترتبط بفولكلور طلابى معين يفرض على الطلبة طقوسا وأغانى معينة ترجع إلى التكامل فى الجماعة المحلية أكثر مما ترجع إلى الطلبة . كذلك يلاحظ أن درجة ما من الترابط لا تزال قائمة فى كليات الحقوق والطب ، ويبرر ذلك بأنها لا زالت الأكثر برجوازية من الكليات الأخرى ! وكان طلبة الحقوق والطب يشكلون عام ١٩٠١ ، ٦٠ ٪ من مجموع الطلبة فأصبحوا حاليا يشكلون ٣٠ ٪ ، فى مقابل طلبة الآداب والعلوم الذين كانوا يشكلون ٢٥ ٪ فأصبحوا حاليا يشكلون ٦٥ ٪ .

ويتناول ظاهرة المعرفة المتبادلة بين الطلبة ، ويقول أنها ضعيفة جدا خصوصا فى باريس . وسيتناولها تفصيلا بالأرقام فى ملحقات الكتاب . لكن أكثر أنواع المعرفة المتبادلة ، هى بين الطلبة أبناء الطبقات الاجتماعية المتيسرة جدا . وهذه الظاهرة تعوق تبادل المعلومات والمثيرات الثقافية . فالمعرفة المتبادلة وتبادل الأحاديث معناه تناقل المعلومات والفوائد الثقافية ، والتنبيه إلى الكتب التى تقرأ أو تستعار من المكتبات العامة ، الخ . ورغم الانخفاض الشديد فى المعرفة المتبادلة بين الطلبة ، فان الاتصالات المتناثرة وثرثرات المصادفات تكفى لنشر الشائعات وخصوصا المرجحة عن الأساتذة . فبينما تنخفض المعلومات الخاصة بالامتحانات مثلا ، تزيد الشائعات الفارغة . ويستنتج الكتاب من ذلك كله أن من المشكوك فيه أن الطلبة يشكلون مجموعة اجتماعية متجانسة ومستقلة ومتكاملة . ويقول إنهم أقرب إلى التجمع الذى بدون اتساق منهم إلى المجموعة المهنية ، وأن الوسط الطلابى فى حد ذاته يمثل « لانظاما » anomie يتسم بالتواجد المكانى والحضور السلبى والمنافسة الفردية على الشهادات . ومع ذلك فهم يشكلون ظاهرة ثقافية أو عالما ثقافيا . فالطالب الجامعى يتردد على نادى السينما ويشترى اسطوانات ويزين غرفته بلوحات فنية ويكتشف الطليعة

الأدبية . فالمبتدئون الصغار يأخذون عن الكبار وسائل الانتماء إلى هذا « العالم الثقافى » . ومع ذلك فلا تكاد توجد مجموعات مسرح أو مجموعات شعر أو مشروعات ثقافية طلابية فعلا .

ويتعرض الكتاب بسرعة لدور الأساتذة الجامعيين . ثم ينتقل إلى السياسة . فعدد الطلبة اليساريين فى جامعة باريس أكثر منه فى جامعات الأقاليم ، رغم أن جامعة باريس هى الأكثر برجوازية . ويرتبط الموقف اليسارى ارتباطا كبيرا بالانتماء إلى الطبقات المحرومة . لكن اليساريين فى باريس يرفضون الانتماء إلى أحزاب اليسار ، ويختارون لأنفسهم لافتات يسارية جديدة ، مثل : « التروتسكاوية المجددة » ، و« الفوضوية البناءة » و « الشيوعية الجديدة الثورية » ، الخ . وتبلغ نسبة عدد اليساريين فى آداب باريس ٧٩ ٪ مقابل ٥٦ ٪ فى آداب الأقاليم . وتزيد كثيرا نسبة الذكور فى النشاط السياسى ، بينما الاناث أقل ميلا إلى السياسة وأقل ميلا إلى اليسار وأقل اشتراكا فى المسئوليات الاتحادية . وحتى قراءاتهن للصحف أقل وخصوصا الصحف السياسية . ورغم أنهم يخصصن وقتا مساوياً للوقت الذى يخصصه الطلبة للعمل الدراسى ، إلا أنهن يقرأن كتبا أقل فى الفلسفة والاجتماع . وموقف الطالبات من المستقبل من حيث عدم ضمان وعدم تحدد المهنة التى سيعملن بها ، يشبه موقف الطلبة أبناء الطبقات الشعبية .

الخرافة

وبخصوص الامتحانات ، يقول الكتاب إن الطلبة والطالبات يواجهن قلق الامتحانات باستخدام الخرافة . فهم يحاولون استخدام طقوس دينية للتنبؤ بموضوع الامتحان أو بالدرجة ، ويلبسون تعاويذ معينة يوم الامتحان ، ويقدمون لوحات للكنائس تحمل التوسلات للعذراء ، الخ . ويخضع النجاح أيضا لتأثير اللامساواة الاجتماعية التى يزعمون أنها لامساواة طبيعية أو لامساواة فى المواهب .

ويكرر الكتاب التأكيد على الظاهرة الارتباط بين الثقافة والأصول الاجتماعية ، ويسميها « اللامساواة الثقافية المشروطة اجتماعيا » . ومع ذلك فهو يرجع إليها ظاهرة انخفاض مستوى التعليم الجامعى ، رغم أن إحصائياته تقول إن أغلبية الطلبة الجامعيين من أبناء الطبقات العليا والمتوسطة ! ويكتفى بأن يقول إن هؤلاء الذين يشتكون من أن الطلبة لم يعودوا يقرأون وأن مستواهم ينخفض من سنة إلى أخرى ، إنما يتجاهلون ويرفضون تفسير هذه الظاهرة التى تعبر عن اللامساواة الثقافية . ومعنى ذلك فى الحقيقة أنه يقول إن أبناء الطبقات الشعبية غير المثقفة يكتسحون التعليم الجامعى ! لكن يبدو أنه يقصد أنهم يفرضون جوا غير مثقف على الجامعة . ويقارن ذلك بالوضع فى بلاد الديمقراطيات الشعبية (البلاد الشيوعية) . ويقول إنهم فى فرنسا يحاولون الوصول إلى المساواة بين أبناء الفئات فى الالتحاق بالجامعة ، لكن هذه مساواة شكلية طالما أنها لا تلغى باجراء تربوى اللامساواة الثقافة و « التعويق » الثقافى الاجتماعى كما يسميه .

ويكرر الحديث عن فكرة « المواهب » الموروثة فى الفئات المثقفة ، لكن لا يناقشها ولا يناقش الذكاء الوراثى والذكاء المكتسب ، ويكتفى بالقول بأن فكرة المواهب تتجاهل الإمتياز الثقافى المذكور الذى يصل إلى درجة قدرات التعامل باللغة والتحكم فى اللغة . فالثقافة تتحدد بالبراعة فى الكلام وفى الكتابة وبتعدد الاستعدادات . وأبناء الطبقات المميزة يرثون من عائلاتهم أساليب وعادات التفكير اللازمة للجامعة . وبالتالى فان أى ديمقراطية حقيقية تقتضى أن نعلم أبناء الطبقات الشعبية هذه الأساليب والعادات — أن نعلمها لهم فى المدارس وفى الجامعة . ويذكر من وسائل ذلك البرامج والأعمال العملية والندوات ومجموعات العمل . ويؤكد على ضرورة تدخل الأستاذ الجامعى بمختلف الوسائل . ويقول إن التعليم الديمقراطى حقا يستهدف إعطاء أكبر عدد ممكن من الاستعدادات التى تصنع الثقافة الجامعية ، بينما التعليم التقليدى يستهدف تشكيل واختيار صفوة من المولودين فى ظروف حسنة . ويطالب بعلم تربية عقلانى يقوم على النظرة الاجتماعية إلى اللامساواة الثقافية ويعمل على خفض نتائجها .

إحصائيات

يخصص الكتاب ٦٤ صفحة للملحقات الاحصائية التى توسع مجال الاحصائيات والجداول والرسوم الاحصائية الواردة قبل ذلك ! وسوف اختار نماذج منها .

ويذكر بإحصائية كبيرة عن وسائل المعرفة بالمسرح وارتباطها بالأصول الاجتماعية لدى طلبة الليسانس ، من حيث المشاهدة المباشرة أو المشاهده بالراديو أو التليفزيون أو القراءة . ثم يذكر إحصائية عن معرفة نوع المسرحيات عموما . ويقسمها إلى : ١ — مسرحيات كلاسيكية (هيجو وماريفو وشكبير وسوفوكلين) : وهذه يعرف منها

أبناء الريفيين والعمال ٢٢ مقابل ١٤٨ لأبناء الفئات المتوسطة و١١١ لأبناء الكوادر العليا . ٢ — مسرحيات حديثة (كامى وكلوديل وإبسن ومنتريان وسارتر) : وهذه يعرف منها أبناء الريفيين والعمال ٢٠ مقابل ١٣٧ لأبناء الفئات المتوسطة و ١٠٦ لأبناء الكوادر العليا ، ٣ — مسرح الطليعة (بيكيت وبريخت ويونسكو وبيرانديللو) : وهذه يعرف منها أبناء الريفيين والعمال ٨ ، مقابل ٨٨ لأبناء الفئات المتوسطة ، و ٨٤ لأبناء الكوادر العليا ، ٤ — مسرح البولفارد (اشار وإيميه وفيدو وروسان) : وهذه يعرف منها أبناء الريفيين والعمال ١٣ ، مقابل ٨٩ لأبناء الفئات المتوسطة ، و ٧٨ لأبناء الكوادر العليا .

ويقول إن من يعرفون أقل من ٣ مؤلفين مسرحيين بالمشاهدة المباشرة مقابل من يعرفون أكثر من ٣ مؤلفين ، هم لدى أبناء الريفيين ٦٦ ٪ مقابل ٣٤ ٪ ، ولدى أبناء العمال ٨٢ ٪ مقابل ١٨ ٪ ، ولدى أبناء الموظفين ٦٦ ٪ مقابل ٣٤ ٪ ، ولدى أبناء الحرفيين والتجار ٦٢ ٪ مقابل ٣٨ ٪ ، ولدى أبناء الكوادر المتوسطة ٥٨ ٪ مقابل ٤٢ ٪ ، ولدى أبناء الكوادر العليا ٣٩ ٪ مقابل ٦١ ٪ . أما من يعرفون أقل من ٣ مؤلفين مسرحيين بالراديو والتليفزيون مقابل من يعرفون أكثر من ٣ مؤلفين مسرحيين ، فهم لدى أبناء الريفيين ٧٨ ٪ مقابل ٢٢ ٪ ، ولدى أبناء العمال ٤١ ٪ مقابل ٥٩ ٪ ، ولدى أبناء الموظفين ٥٥ ٪ مقابل ٤٥ ٪ ، ولدى أبناء الحرفيين والتجار ٦٣ ٪ مقابل ٣٧ ٪ ، ولدى أبناء الكوادر المتوسطة ٥٦ ٪ مقابل ٤٤ ٪ ، ولدى أبناء الكوادر العليا ٥٩ ٪ مقابل ٤١ ٪ . أما من يعرفون بالقراءة أقل من ٩ مؤلفين مسرحيين مقابل من يعرفون أكثر من ٩ مؤلفين ، فهم لدى أبناء الريفيين ٥٤ ٪ مقابل ٤٦ ٪ ، ولدى أبناء العمال ٦٨٪ مقابل ٣٢ ٪ ولدى أبناء الموظفين مقابل ٤١ ٪ ، ولدى أبناء الحرفيين والتجار ٦١ ٪ مقابل ٣٩ ٪ ، ولدى أبناء الكوادر المتوسطة ٥٠ ٪ مقابل ٥٠ ٪ ، ولدى أبناء الكوادر العليا ٥٢ ٪ مقابل ٤٨ ٪ .

ومن حيث الانتماء السياسى والدينى ، يذكر إحصائيات عن طلبة الفلسفة والاجتماع بخصوص تأثير السن فى الانتماء السياسى والانتماء الدينى . فالانتماء إلى اليسار فى طلبة الفلسفة يبلغ ٦٨,٥ ٪ فى سن أقل من ٢١ سنة ، و ٦٩ ٪ من سن ٢١ إلى ٢٥ سنة ، ينخفض إلى ٤٤ ٪ فوق سن ٢٥ سنة . والانتماء إلى الوسط يبدأ بنسبة ٢٢,٥ ٪ ثم ١٥,٥ ٪ ثم يرتفع إلى ٥٠ ٪ فوق سن ٢٥ سنة . أما الانتماء إلى اليمين فيبلغ ٩ ٪ ثم ١٥,٥ ٪ ثم ينخفض إلى ٦ ٪ . وفى الانتماء الدينى ، تبلغ نسبة الانتماء الكاثوليكى ٦٨,٥ ٪ فى سن أقل من ٢١ سنة ، ثم ترتفع إلى ٨١,٥ ٪ من سن ٢١ إلى ٢٥ سنة ، ثم ترتفع أكثر إلى ٩١ ٪ فوق سن ٢٥ سنة . أما رفض الانتماء الكاثوليكى عند طلبة الفلسفة ، فينخفض من ٣١,٥ ٪ إلى ١٨,٥ ٪ إلى ٩ ٪ فقط. أما طلبة الاجتماع ، فالنسب عندهم عكس ذلك . فمن حيث الانتماء إلى اليسار ترتفع النسبة مع ارتفاع السن ، من ٥١ ٪ إلى ٦٠ ٪ إلى ٧٦ ٪ . وترتفع نسبة عدم الانتماء الكاثوليكى من ١٦ ٪ إلى ٢٠ ٪ إلى ٣٢,٥ ٪ ، بينما تنخفض نسبة الانتماء الكاثوليكى من ٨٤ ٪ إلى ٨٠ ٪ إلى ٦٧,٥ ٪ فوق سن ٢٥ سنة .

ومن حيث أنواع الموقف السياسى عموما، يقول إن موقف النشاط والالتحاق يشكل ١٥ ٪ للطلبة أقل من ٢١ سنة ، وموقف التعاطف يشكل ٥٨ ٪ وموقف اللامبالاة يشكل ٢٧ ٪ . وفى سن من ٢١ إلى ٢٥ سنة تصبح النسب ٢٧ ٪و ٤٩ ٪و٦٩ ٪ واللامبالاة ١٠ ٪ . ويذكر إحصائيات أخرى عن الفرق بين الذكور والاناث فى الموقف السياسى . كما يذكر إحصائية عن العلاقة بين الموقف السياسى ومكان الاقامة . يقول إن من يقيمون لدى أسراتهم ١٩,٥ ٪ منهم مشاركون نشطون فى السياسة و ٤٩,٥ ٪ متعاطفون و ٣١ ٪ لامبالون أو معادون ، بينما من يقيمون فى مسكن خاص ٣٢ ٪ مشاركون نشطون و ٣٨,٥ ٪ متعاطفون و ٢٩,٥ ٪لامبالون أو معادون . أمامن يقيمون فى المدن الجامعية ، فتزيد نسبة مشاركتهم النشيطة فى السياسة إلى ٤٦ ٪ مقابل ٢٥ ٪ تعاطف و٢٩ ٪ لامبالاة أو عداء للنشاط السياسى .

وبخصوص الكتب المقروءة ، يذكر إحصائية صغيرة عن الفرق بين الذكور والاناث عموما بغض النظر عن الأصول الاجتماعية — مع أن هذه من أهم مظاهر « الثقافة الحرة » التى يتحدث عن أصولها الاجتماعية ! يقول فقط إن نسبة الكتب الدراسية التى يطلع عليها الطلبة ٥٤ ٪ مقابل ٤٦ ٪ كتب غير دراسية ، بينما نسبة الكتب الدراسية التى تطلع عليها الطالبات ٦٦ ٪ مقابل ٣٤ ٪كتب غير دراسية .

ويذكر الكتاب إحصائية عن الأصول الاجتماعية للطلبة فى جامعات بولندا ، تقسم نسبهم بطريقة سهلة لم يستخدمها الكتاب عن طلبة فرنسا . تقول الاحصائية إن طلبة الجامعات

كانوا فى ١٩٥١ ــ ١٩٥٢ : ٣٩,١ ٪من أبناء العمال و ٢٤,٩ ٪من أبناء الفلاحين و ٣٦ ٪ من أبناء المثقفين ، فأصبحوا فى ١٩٦١ ــ ١٩٦٢ : ٢٧,٩ ٪ من أبناء العمال و ١٩,٤ ٪من أبناء الفلاحين و ٥٢,٧ ٪ من أبناء المثقفين . وهذا يعنى أن المشكلة عامة ، وأنها تتعلق بالقدرات الذاتية الموروثة والمكتسبة ولا تتعلق فقط بالنظام الاجتماعى . ويذكر إحصائية أخرى من المجر ، تقول إن نسبة الملتحقين بالليسيه ١٤٢ من الألف من أبناء الكوادر العليا والمثقفين ، مقابل ١٠٨ من الألف من أبناء الكوادر الأخرى ، و ٤٨ من الألف من أبناء العمال . ونسبة الملتحقين بالمدارس الفنية ٢٤ من الألف من أبناء النوع الأول و ٣٢ من الألف من أبناء النوع الثانى و ٥٧ من الألف من أبناء العمال . أما فى الجامعة ، فتبلغ نسبة أبناء الكوادر العليا والمثقفين ٣١ من الألف مقابل ٢٥ من الألف من أبناء الكوادر الأخرى و ٧ فقط من الألف من أبناء العمال .

ويورد إحصائية مفيدة عن ارتباط النجاح المدرسى بالأصول الاجتماعية فى المدارس الابتدائية وفى الليسيه . يقول إنه فى السنوات من أولى إلى رابعة ابتدائى يحصل ٤٩ ٪من أبناء الكوادر العليا والمثقفين على أعلى الدرجات مقابل ٣ ٪ منهم يحصلون على أسوأ الدرجات ، بينما يحصل ٣٤ ٪ من أبناء الكوادر المتوسطة على أعلى الدرجات مقابل ٤ ٪ منهم يحصلون على أسوأ الدرجات . أما أبناء العمال فيحصل ١٧ ٪ منهم فقط على أحسن الدرجات مقابل ١٥ ٪ يحصلون على أسوأ الدرجات . وفى السنوات من الخامسة إلى الثامنة ابتدائى ، يحصل ٣٤ ٪ من أبناء الكوادر العليا والمثقفين على أعلى الدرجات مقابل ٦ ٪ على أسوأ الدرجات ، بينما يحصل ٢٤ ٪ من أبناء الكوادر المتوسطة على أعلى الدرجات مقبل ١٢ ٪ منهم على أسوأ الدرجات ، وبينما يحصل ١١ ٪ من أبناء العمال على أحسن الدرجات مقابل ٢١ ٪ على أسوأ الدرجات . أما فى سنوات الليسيه ، فيحصل ٢٠ ٪ من أبناء الكوادر العليا والمثقفين على أعلى الدرجات مقابل ١٥ ٪ منهم يحصلون على أسوأ الدرجات ، بينما يحصل ١٧ ٪ من أبناء الكوادر المتوسطة على أعلى الدرجات مقابل ١٥ ٪ منهم يحصلون على أسوأ الدرجات ، وبينما يحصل ١٠ ٪ من أبناء العمال على أعلى الدرجات مقابل ١٩ ٪ منهم يحصلون على أسوأ الدرجات .

ويورد بعد ذلك إحصائية عن العلاقة بين ثقافة الأب أو الأم وبين نجاح الأبناء فى التعليم الابتدائى والليسيه ــ بغض النظر عن الأصول الاجتماعية ! يقول إن أبناء الآباء أو الأمهات الحاصلين أو الحاصلات على شهادة جامعية ، يحصل ٤٩ ٪ منهم على أعلى الدرجات فى السنوات الأولى للابتدائى مقابل ٢ ٪ يحصلون على أسوأ الدرجات . ويحصل ٤١ ٪ منهم على أعلى الدرجات فى السنوات الأخيرة للابتدائى مقابل ٢ ٪ يحصلون على أسوأ الدرجات. أما فى الليسيه فيحصل ٢٢ ٪ منهم على أعلى الدرجات مقابل ١٠ ٪ يحصلون على أسوأ الدرجات . وتسوء النتائج بعد ذلك مع انخفاض شهادة الآباء أو الأمهات . فأبناء الحاصلين أو الحاصلات على الثانوية العامة يحصل منهم ٤٠ ٪ على أعلى الدرجات فى السنوات الأولى للابتدائى مقابل ١ ٪ على أسوأ الدرجات ، ويحصل منهم ٢٩ ٪ على أعلى الدرجات فى السنوات الأخيرة للابتدائى مقابل ٧ ٪ على أسوأ الدرجات ، ويحصل منهم ١٦ ٪ على أعلى الدرجات فى سنوات الليسيه مقابل ٨ ٪ على أسوأ الدرجات . وأبناء الآباء أو الأمهات الحاصلين أو الحاصلات على الابتدائية ، يحصل منهم ٢٥ ٪ على أعلى الدرجات فى السنوات الأولى للابتدائى مقابل ٨ ٪ على أسوأ الدرجات ، ويحصل منهم ١٦ ٪ على أعلى الدرجات فى السنوات الأخيرة للابتدائى مقابل ١٤ ٪ على أسوأ الدرجات ، ويحصل منهم ١٣ ٪ على أعلى الدرجات فى الليسيه مقابل ١٧ ٪ على أسوأ الدرجات . أما أبناء الآباء والأمهات الذين واللاتى بدون الشهادة الابتدائية ، فيحصل منهم ١٣ ٪ على أعلى الدرجات فى السنوات الأخيرة للابتدائى مقابل ١٩ ٪ على أسوأ الدرجات ، ويحصل منهم ٨ ٪ على أعلى الدرجات فى السنوات الأخيرة للابتدائى مقابل ٢٦ ٪ على أسوأ الدرجات ، ويحصل منهم ٩ ٪ على أعلى الدرجات فى الليسيه مقابل ٢٠ ٪ على أسوأ الدرجات .

ويورد إحصائيات أخرى عن التحكم فى اللغة وارتباط ذلك بالأصول الاجتماعية وبالاقامة فى باريس وبدراسة أو عدم دراسة اللاتينية واليونانية فى المدارس . وكلها إحصائيات تبين أن المشكلة ليست مشكلة وضع اجتماعى فى حد ذاته ، ولكنها مشكلة الظروف الدراسية والثقافية التى يتضمنها هذا الوضع الاجتماعى أو ذاك .

[وفى العدد القادم نقدم الجزء الثانى من الكتاب]

« تلال من غروب » ودم الفن المراق
منتصر القفاش

صدر مؤخراً ، ضمن سلسلة الكتاب الذهبى ، للمبدع الناقد بدر الديب كتاب « تلال من غروب » . وقد صدر للكاتب من قبل « حديث شخصى » مجموعة قصصية و « كتاب حرف الحاء » وله قيد الطبع « السين والطلسم » .

وكتاب تلال من غروب يقع فى ١٧٨ صفحة ، تتصدره مقدمة للكاتب بعنوان « كلمة ضرورية » ثم قراءة ممكنة فى سبيل الخروج من المعنى » للأستاذ ادوار الخراط . وينقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام بعنون دم الفن المراق ثم يليه تدريبات فى الحب ثم ما وراء البنيان .

وفى قراءته يشير الأستاذ ادوار الى أن « بدر الديب كان وحده تقريبا فى أواخر الأربعينات يكتب نصوصا تستعصى على الاندراج فى مألوف الكتابات ، وتتأبى على الانتساب إلى نوع أو جنس أدبى محدد بعينه » ثم يحدد المحاور الرئيسية لمقطوعات الكتاب « هى أساسا محور المغيب المتوهج بنور شفق محرق وساطع ، والأفول المتقد بجوهره شمس مازالت حاره بل مضطرمه .. ومن ثم تلال من غروب » و « تتفرع عن هذا المحور الأساسى وينصب فيه محاور مثل الوجود والعدم ، الفن والوجود ، الشعر والتراث ، الشريعة والحقيقة ، الهوى والعقل ، الحرب والمعرفة » .

ويسارع الأستاذ لينفى أن ثمةعدمية أو عبثية هنا أو قنوطا على نحو ما شاع فى الأربعينات والخمسينات بل العكس تماما الاحتفاء بالوجود بل مايتسمى على تقديس الوجود الحسى ومن الشيق أن نعثر فى قراءة الأستاذ ادوار مع اشاراته لبعض نقاط التلاقى بين تجربته الأدبية وتجربة الأستاذ بدر الديب . عندما يقول مثلا ، ليس الفن تعبيرا بل هو وجود تلك عقيدة أشارك فيها الكاتب بلا تردد ، أو عندما يتحدث عن المعرفة عند بدر الديب فيقول « أليس هو أيضا صرخة ميخائيل يناجى شيخنا الشبلى ويهتف به فى الزمن الآخر ، يا شبلى ياشيخنا هل المعرفة دوام الحيرة وحقيقة المعرفة والعجز عن المعرفه .

ويؤكد ادوار « هده الكتابة تسئنة أو حسية أولها موضوع ولكنها أيضا وأساسا كتابة فكرية ، كتابة معنى ، وهى أساسا تتجه إلى الداخل ، إلى الروح ، وإلى العقل ، كانتصب على موضوع خارجى ، ويغمرها نور المجاز » ، ربما تكون هذه الكلمات مدخلا حقيقيا للكتاب أكثر من حديث ادوار عن تسمية هده المقطوعات بعبر النوعية ، فبالرغم أن هذا العمل لا نستطيع أن ندرجه كله تحت نوع بعينه لكننا فيما أرى نستطيع أن نجزأ الكتاب لأجزاء يندرج كل جزء تحت نوع بعينه . إن تداخل الأنواع الأدبية ليس إلى حد التماهى بحيث يتخلق نص أدبى ينتسب لنفسه أكثر من انتسابه لأية أشكال متعارف عليها ، إن مسار التداخل هنا متردد بين التجاوز والوقوف عندما استقر ، فهل أن نعثر مثلا على مقطوعات ـــ خصوصا فى القسم الأول ـــ تنتمى لنوعية المقالات الشاعرية التى كتبها شعراء مثل الماغوط أو

محمود درويش تعليقا على نفس الهموم السياسية التى شغلت بدر الديب . هنا التجريب متحفظ يتخلى حقا عن الوزن والقافية لكنه يقع — وان لم يكن دائما — فى أسر صور فنية قريبة الدلالة وتضيع فى مباشريتها ، ربما هذا يقربنا من فهم دلالة اختيار الكاتب للكلمة مقطوعات وليس نصوصا أو كتابات .

يطالعنا غلاف الكتاب ، أسفل العنوان الرئيسى بهذه الكلمات « مقطوعات فى الدين والحب والسياسة » ، وعلى أرضية هذا الثالوث تتحرك المقطوعات وتتصارع . وربما يطرح سؤال ، إن قضية الفن وانشغال الكاتب بالحديث عنها يشكل التجربة الرئيسية لعدة مقطوعات فلماذا لم يضمها إلى الثالوث ، يساعدنا الكاتب على الاجابة بما طرحه فى المقدمة « فالكأس بماذا تضع فيها وليس بشكلها أو مادتها » . إنه منشغل بالبوح والقول وبلورة مواقفه دون قيد من أشكال بعينها « ارفعوا الأيدى عن الكلمة ، وارفعوا العروض عن النغمة ، واقبلوا القول بلا قافية » فحديثه عن قضية الفن بعض مقطوعات ليؤكد هذا ويحدده .

إن نقد — أو بمعنى أدق فضح — كل القوى التى تعوق الانسان عن الوصول إلى الحقيقة والحرية يلازم الكاتب فى معظم المقطوعات ، وإن اكتسب فى الجزء الأول — دم الفن المراق — حيزا أكبر ، وصوتا حادا ومحدداً نشأ فى انفعاله بأحداث آنية انشغل الكاتب بتحليلها والتعليق عليها كما هو واضح فى الاوتوبيس والقناع / سناء المحيدلى / يابنزين فى أرض الخروب المغول الجدد . وقد تفاجئنا بعض المقطوعات فى هذا الجزء لظننا أنها تتناقض مع مايطرحه على مدار الكتاب ، لكن هذا التناقض نستطيع حله بتتبع العلاقات التى تربط بين المقطوعات المختلفة ، ودلالة ترتيبها فى الكتاب . وكمثال على هذا مقطوعة الحرية والتى يقول فيها من ذا الذى ياصبح يريد شيئا من الحرية ، اذا وجد الانسان نفسه فيها ذات صباح فكر فى ارتكاب الجرائم ، نستطيع تفهم دلالة هذه المقطوعة بالرجوع للمقطوعة السابقة عليها مباشرة وهى « الاوتوبيس والقناع » والتى يقول فيها « أن تعمل لكارهيك ومبغضيك أن تقبل المخيم ، هذا قرار القرن وتفسيره للحرية » .

وليس شرطا دائما ان يتحدث الكاتب عن جزء بعينه فى الثالوث بل قد يكشف مايربط بينهم فى علاقات كما فى مقطوعة « يابنزين فى أرض الخروب » فتساؤله « هل هكذا تفعل أمة الوسط ، هل هكذا يحقق أو يعيش خير من آخرجت للناس » هذا التساؤل يكشف الفجوة الواسعة التى تفصل بين المقولة الدينية وما يحدث فى الواقع فى التمثيل بالجثث وتقطيع أوصالها .

« وكل حب وجع فى الرؤية » هذه هى النقطة الرئيسية التى تدور حولها مقطوعات الجزء الثانى من الكتاب « تدريبات فى الحب » . إن الحب هنا هو الذى يلغى « شريط الغربة السوداء » بين الأنا والآخر ، وهو الذى يمنع الروح عن أن تسقط فى فراغ الوحده ، الحب هنا هو الذى « تلقاه الروح كما يلقى النبت المطر » ، ويستطيع العاشق من خلال عيون المحبوبة أن يرى الدنيا بعيونها وشم الأرض من يديها ، ويعرف النهر والشمس والقمر فى وجهها . ولكن مأساة مقطوعات الحب ، أو الذى يسبب الوجع أن هذا الحب ما أن يظهر حتى يتلاشى ويتبدد ، وتذهب محاولات الحفاظ عليه بدداً ، فهو ينير فى القلب كالبرق ، ويدهم العقل كالصاعقة و « لكنى أمد يدى ، وعندما لا أجدك تفزع الروح من طعم العدم . لذلك يذهب فى عدة مقطوعات ، وكأنها صلوات للحب / الحبيبه كأنه يحاول أن يستحضر أو يكتفى بمناجاته لمواجهة الوحشه والغربه وفراغ الروح « أنا لا أنام ولم أنم ، فالقلب خلفك صاح / أنا لا أنام ولم أنم فالعين تنشد نورك لا أنا لا أنام ولم أنم فاليد محرومة منك » .

فى « ماوراء البنيان » يصبح الحديث عن هذا المصطلح الأدبى Decon struction مدخلا لطبيعة تجارب هذه المقطوعات ، فيقول فى مقطوعة « ماوراء البنيان » « كل تحليل خيانه .. وأظل مع هذا أحلل كى أعرف ، كى أتخلص من لعنه ، لكن القلب الحوال فى المد وفى الجزر يتحرك بالمركب دون خلاص أو حب ، ويظل ككل الأسلاف يحلل ما ينحل ويقدم خلف التفاسير تفسيراً خلف التفسير ويظل النص خفيا من خلف ستائر النص » .

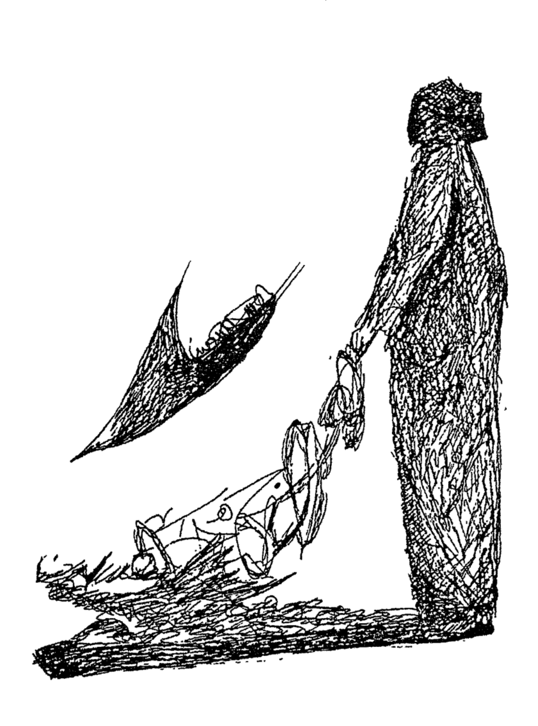
إن تجارب هذا الجزء ملتبسة تخفى أكثر مما تظهر ، ورغم شك الكاتب فى مسعاه لاقتناص سر هذه التجارب وما تخفيه ، لكنه يحاول من أجل اكتشاف المعرفه . وتتراوح رحلة الكاتب فى هذا الجزء بين عدم الفهم والاكتفاء برؤية الملتبس كما فى مقطوعة بلا نور ولا سم ، وبين مقاربة الفهم أو المعرفة لكن دون التحام لأن الزمن يحول دون هذا « والعين التى ترى ، واليد التى تعرف تنتظر كيف ينشغل المكان » وبين

فشل رحلة الكشف تماما « يحاول الوحود فلا يستطيع ويعتلى الجهات فلا يتحدد . فتصمت الحركة ويبقى القلب عاريا

وبين هذه المحاور الثلاثة تتوزع مقطوعات هذا الجزء ، لكن السر يبقى بعيدا يخايل الكاتب دون أن يفلح فى اقتناصه « كانت الشمس قد هبطت وكان الوقت قد حان وروح السر تملأ الأفق كثبانا وتلالا من غروب » .

ان هذه المقطوعات كانت وفية لما أعلنه الكاتب فى المقدمة أنها لم تستسلم لقوالب جامدة أو لأشكال تحدد حريتها إن التجربة كانت هنا تفرض شكلها دون الالتزام بشكل بعينه نجد بعض المقطوعات التى يمكن أن تندرج تحت قصيدة النثر وبعضها تحت القصة ـــ القصيدة ، وهناك مايدخل ضمن الخواطر ... وهكذا . لقد استخدم كل هذا ـــ كما يقول ـــ « للتعبير عما أردت التعبير عنه » .

فالبوح والافضاء بما يعتقده من آراء ، وما شعر به من أحاسيس هو مايهمه حتى لو أتت مقطوعات لغتها مباشرة تقريرة جواز مقطوعات مكتسبة لا تبوح بالدلاله فى يسر .



المؤتمر الرابع عشر فى ذكرى طه حسين

سليمان شفيق

على مدى ثلاثة أيام شهدت جامعة المنيا أحداث المهرجان الرابع عشر لإحياء ذكرى طه حسين والذى تنظمه كلية الدراسات العربية .

كان موضوع هذا العام « قضية التعليم » وضيف الشرف المكرم د . أحمد هيكل ، ناقش المهرجان ثمانية وعشرين بحثا انقسمت إلى ثلاثة أقسام :

بحوث خاصة بالقضية التعليمية وكان أبرزها البحث المقدم من د . محمد عزيز نظمى تحت عنوان « **الملامح الأساسية للتعليم في مصر** » ذلك الذى ربط بين منهج طه حسين وقضية التعليم فى مصر حيث أكد على أن رسالة طه حسين تجاوزت التحزب والشعار السياسى إلى الأصلاح وارساء الأسس العربية والاسلامية والعالمية للحداثه والتطوير وصولا إلى أن الاتجاه العلمى هو السبيل الأمثل إلى المعرفة ، ثم انتقل مشخصا مشكلات التعليم فى ضياع الهوية التعليمية وتوافق العملية التعليمية مع ايديولوجية النظام الاجتماعى والسياسى السائد مما أدى الى ارتباط التعليم بخطط اجتماعية واقتصادية بعيدة عن غايته المعرفية ، ثم طرح البحث نظرة مستقبلية للتخلص من الازدواجية والسلبيات تبدأ بمستوى المعلين القائمين بالعملية التعليمية غير متناسيه الطلاب حتى لايبدو الأمر فوقيا يربط سياسات التعليم بفلسفة لاتراعى الشخصية المصرية بكل ارتباطاتها بالثقافة القومية من ناحية والعالمية من ناحية أخرى .

أما القسم الثانى من البحوث وهو يمثل أغلبيتها فقد تميز بسلفيته المفرطة ، تلك التى وصلت إلى ادانة واضحة لطه حسين دون مناقشة أكاديمية عميقة فنجد أن قضية مثل « التعريب » تقتصر على المصطلح دونما اعتبار لمسألة وحدة المعرفة الانسانية أما حل مشكلة التعليم فيكمن في العودة للأصول الاسلامية . ويرى أحد الباحثين أن تعثر دراسة الفلسفة نتاج نشأة أقسامها بالجامعة المصرية على يد المستشرقين وهم ابناء حضارة أخرى متناقضة مع الحضارة الاسلامية مما انعكس على جيل الرواد وجعل الدراسات الفلسفية تصطبغ بلون غربى واضح ، وينعكس كل ذلك في محاكمة طه حسين من جديد باعتباره رائداً من رواد التبعية والتغريب . بل ويصل الأمر الى أن يقف أساتذة يدرسون الفلسفة فى جامعاتنا المصرية وينكرون على طه حسين تأثره بالغزالى والفارابى والكندى وابن سينا وغيرهم من رواد الفلسفة العربية الاسلامية ، في تحجر واضح لفهم النصوص التى وردت فى كتاباته دونما اجتهاد يذكر !

اما القسم الثالث فقد جاء فى البحوث التى تصدت لتلك الرؤى المنغلقة والتى تمثلت في كلمة المفكر محمود أمين العالم « **منهج طه حسين في نقد التراث** » . تبنى فيه « العالم » منهج طه حسين ووصفه بأنه جوهر الاضافة الحقيقية بغض النظر عن الاختلافات حول هذه النتيجة أو تلك . وأوضح ان هذا المنهج كان يتغير ويتطور وفق علاقاته بالواقع والنصوص

وحقائق العصر ولم يكن عموده التغريب بل احياء التراث من منطلق الاصلاح لأن التجديد ليس فى اقامة القديم ولكن في احياء التراث ونقده . ثم انتقل « العالم » إلى اشكالية الشك الديكارتي عند طه حسين مؤكدا على ان استخدامه للشك الديكارتى كان استخداما اجرائيا اسلوبيا فحسب ، اما منهج طه حسين الحقيقى فقد كان ماديا ميكانيكيا يلغى دور الفرد لحساب الجماعة أى تغليب الموضوعى على الذاتى في صراحة ، ولا شك أن ذلك كان رد فعل لدراسته الأزهرية المتزمتة ولكن فى تطور طه حسين الفكرى تخلى شيئا فشيئا عن هذا المنهج وتلك الصراحة فى علاقة جدلية بين الفرد والمجتمع وانتهى محمود العالم إلى أن طه حسين هو منهج عقلانى يقدس العقل وفق رؤية تنتقد الواقع من أجل تطويره . وبين وجهتى النظر وبشكل شبه توفيقى حاول رئيس المؤتمر د . عبد الحميد ابراهيم أن يكون جسرا بين الآراء المتصارعة مؤكدا على ان طه حسين ظاهرة تستحق الاهتمام حيث انه لايزال يثير الجدل الا أن مصر ليست عقيمة وقادرة دوما على انجاب آخرين من الرواد المستقبليين الذين يستطيعون ان ينفذوا من خلال المؤتمر وطه حسين كقضية إلى الواقع المعاش وآفاق تطويره .

كذلك تحدث **د . عبد الحميد ابراهيم لأدب ونقد حول المؤتمر قائلا :**

من أهم سمات هذا المؤتمر هو صفة الاستمرارية ، ان يستمر اربعة عشر عاما وان يطور نفسه وان يضيف تقاليد جديدة فتلك ظاهرة نادرة فى عالمنا العربى تحتاج إلى عامل فردى كمحرك للدفع بالاضافة إلى روح العمل الموجودة بين الشباب المثقف والمتخرج حديثا من جامعة المنيا وأحس بمسئوليته تجاه مجتمعه فكان المؤتمر متنفسا له ، ويخيل لى إن لم أكن مخطئا اننى قد عدت من حيث لا ادرى إلى فكرةالديالكتيكية التى تخلط بين الفردية والجماعية فى صورة متداخلة ... وأضاف :

ان طه حسين هو مجرد نافذة ينطلق منها المهرجان إلى موضوعات اخرى سيان عن طريق الموضوع أو من خلال الشخصية التى نستدعيها كضيف شرف ونناقش أفكارها ، وقد شكل المهرجان بهذه الصيغ خلفية تاريخية فهناك قضايا علمية قد طرحت حول القصة القصيرة والمسرح الشعرى والنقد والأصالة والمعاصرة وعلم اللغة والرواية وهناك ضيوف شرف كرمتهم الجامعة مثل يحيى حقى ، صلاح عبد الصبور ، نجيب محفوظ ، عبد القادر القط ، الخ .. أما موضوع هذا العام فهو عن قضية التعليم بهدف لفت الأنظار الى الجانب الفلسفى لهذه الظاهرة وإلى بناء الانسان والبحث عن الهوية ، أما فيما يخص ضيف المهرجان د . **أحمد هيكل** فنحن نؤكد على أن الوزارة فى حد ذاتها ليست شرفا تتوقف عليه حياة الانسان ومستقبله .. واستطرد :

وحول وجهات النظر المختلفة فلا يوجد موقف من أى اتجاه فكرى مخالف بل على العكس ، امانة المهرجان تصمم على ان تمثل فيه كل المستويات لأن الجامعة ليست ملكا لتيار أو لحزب ، والجامعة تقود السياسة ولا تنقاد لها ، ولعل أسماء المدعوين تشمل كافة الاتجاهات بل ان هناك بعض الاتجاهات التى تخالفها الرأى ولكن نظرا لقيمتها العلمية اسندنا اليها رئاسة بعض اللجان .

على هامش الجلسات العلمية للمؤتمر أقيمت أمسية شعرية ادارها د . محيى عثمان ، المدرس المساعد بكلية الدراسات العربية ، والقى فيها أكثر من عشرين شاعرا وشاعرة قصائدهم .

وجاءت هذه التظاهرة الشعرية ، فى أغلبها ، مخيبة لتوقعات جمهور الحاضرين الكبير ، والمتابع لهذه الأمسية ، على مدار السنوات الماضية يلحظ أن « مستوى الأداء » يقل فى كل عام عن سابقه ، إما لغياب أو انصراف بعض الشعراء المتميزين ، أو لعدم دعوة بعضهم . ولعل حرص أمانة المهرجان على تقديم هذا « الكم الشعرى » على حساب « الكيف » المتميز ، كان محاولة منها لاسترضاء جميع الشعراء ، وان اغضب ذلك جمهور الحاضرين .

ولو حاولنا ان نبحث عن أفضل الأصوات الشعرية نجد ان الشاعر اليمنى الكبير عبد الله البردونى قد امتع الحاضرين في جلسة افتتاح المؤتمر بقصيدته الشهيرة « وردة من دم المتنبى » ، بينما لم تلق قصيدته الثانية « اجتماع مملكة الحشرات » ، والتى القاها في الأمسية نفس الاستقبال الطيب ، ومن القصائد التى تفاعل معها الجمهور قصيدة « زينب » للشاعر محمد أبو دومة ، وقصيدة « سورة الاغتراب » للشاعر د . محيى الدين عثمان ، وقصيدة « ابتاه » للشاعر محمد القاضى وكذا قصيدة « الظل » للشاعر محمد مدني ، ولفت انتباه الجميع شعراء المنيا الشبان بقصائدهم المتميزة ، فكانت قصيدة « الطفل الحجر » للشاعر عبد الرحيم على « وقصائد » الشاعر منير فوزى ، وقصيدة « الزمن العربى » للشاعر شادى صلاح ، من أفضل قصائد المؤتمر .

مواسم »

« إلى الطفل/الحجر »

عبد الرحيم على

مواسمُ بين النعاسِ وبين إنهيارِ الحقائق ،
بين إنتصافِ النهارِ وبين الحرائقِ ،
بين الهزيمةِ والأسئله ... !
شُجيراتُ صمتٍ تحلى
وذكرى بعيدة
حلمٌ تربعَ فى مقلتيكَ طويلاً
يوحدُ قلبَ الفتاةِ بقلبِ الجليلِ
وطعمِ البنفسجِ ، حقلِ السنابلِ
والمستحيلُ .. !
يُساءلُ كلَّ المدائنِ عن صمتها
وهمسِ النوافذِ ،
يكتبُ فى دفترِ العشقِ شيئاً
فيومضُ فى الأفقِ نجمٌ
وتنبتُ زهره .. !

***

مواسمُ بينى وبينَكَ ،
بين الرحيلِ وشوقِ المرافىء ،
بين المحبِ وبين المقامرِ ،
شيءٌ كشكلِ الحجارةِ .. !
يَنْفُض عنكَ المسافةَ
بين البلادِ وقلبِ المقاتلْ ،
يخبِّرُ أنَّ السيوفَ تواريتْ
بأيدى الملوكِ التى خوزقتها
طقوسُ التفاوضِ ،
أنَّ الصلاةَ بدون إنحناءٍ
توحِّدُ سمتَ الخشوعِ بظلِّ الخناجرِ ،
شيءٌ يخبِّرُ أنكَ أنتَ المواجه
بنحرِ الجيادِ ، وطعنِ الظهورِ ،
ولسعِ الخيانةِ ،
خوضَ النزالِ وحيداً ،
لأنكَ أحرقتَ جسرَ الرجوعِ
لعصرِ الخطابةِ والأمنياتْ ..!

***

فمن أين تأتى المساحةُ بين النهودِ ،
وعنفِ الرصاصِ ،
كيف يكونُ التوحدُ بالأرضِ أبعدَ
مِن فجوةٍ فى المنافى ،
وطعمُ الشفاهِ يصيرُ غريباً
إذا لثَمَتْها الزنابقُ ،
كيف وأنتَ طويتَ المسافةَ
بين الخناجرِ ،
ذوبتَ وجهَكَ فى الأغنياتِ ،
وقلتَ بأنَّ الرحيلَ إلى القلبِ
يبدأُ من طلقةٍ ،
ويبدأُ طعمُ التفردِ مِن سُلَمٍ
يُرتقى للشوارع ،
أنَّ الرجالَ فرادى يروحونَ للموتِ ،
وأنَّ المواعيدَ تشهدُ عقدَ القرانِ ،
ورحتَ تُغنى لأجملِ عمرٍ سيقبلْ ،
وأجملِ زعترْ ،
فمنذُ مزقتكَ الرياحُ ،
ومذْ علمتْكَ العواصمُ ذلَّ السجودِ
على العتباتِ
وتدركُ أنَّ المواسمَ بين السكوتِ
وبين الكلامِ مساحةَ عشقٍ
لكلِ البناتِ ،
وأنَّ الزلازل تبدأُ بالرجرجاتِ ،
فياويْلَ هذى الملوكِ ـــ
إذا ماتكسَّر وجهُ المدى
وزلزلتِ الأرضُ زلزالها .. !

القصة القصيرة فى بيت أبيها

محمد الخزنجى

١ ــ أحياناً ما تلتقي الصدف الطيبة بشكل لا يصدق حتى تشبه المزحة .. فسيارة التاكسى كانت تمضى فى شارع موسكو فى يتسمى باسم كاتب للقصة القصيرة ، وهذا الكاتب نفسه هو من أطلق عبارة صارت علامة فى التاريخ لأبوّة القصة القصيرة ، وكان « راديو » السيارة يذيع فى ذلك الوقت من الصباح .. قصة قصيرة . وما كان أول أسباب سفرى إلا الاحساس بأننى أذهب إلى موطن أبى القصة القصيرة . وإن كان لى فى هذا الأبوة رأياً يخالف رأى مكسيم جوركى الذى كان التاكسى ينطلق فى شارعه والذى قال : « لقد خرجنا جميعاً من معطف جوجول » ، فعمّد « جوجول » (وتنطق جوجال) أباً للقصة القصيرة . أختلف مع ذلك لاننى أرى كما يرى البسطاء من أهلنا فى مصر أن : « الأب اللى ربّى » نعم ، أعتقد أن الابوّة فى جوهرها ينبغى أن تعقد لا لمن وضع بذرة متواضعةً ومضى . ولكن الجدير بها هو من ربّى وكبّر وأحال البذرة المتواضعة بالرعاية إلى كيان مشهود ومحسوس . من هنا فإننى أعتقد أن أبا القصة القصيرة هو أنطون بافلوفتش تشيخوف ، وليس نيكالاى فاسيلفتش جوجال ، .ولا أعتذر عن أختيار لصيغة التوقير التى يعتمدها الروس عند مخاطبة ونداء البشرالنادرين فيما بينهم ، وقد كان كلامهم نادراً ، لكننى أصر على أبوّة انطون بافلوفتش تشيخوف للقصة القصيرة . ذلك الطبيب الوسيم الذى اعتصر رحيق روحه قطرة قطرة (حتى نال منه السل وهو بعد فى الثالثة والأربعين) ليسكبه فى قصص قصار رسّخت معالم فن انسانى جديد ، ورسخت وسترسخ فى الخلود .

كان صباح موسكو مضيئاً بنصاعة الثلوج على الأرصفة والسقوف وأفرع الشجر ، رغم اختفاء الشمس . وكانت الأرجاء المترامية من الرحابة تنطق بشفافة الهواء وبرسوخ الجمال الموسكو فى « لأنظف مدينة فى العالم » على حد تعبير كاتب عربى يمينى . وفى دفء سيارة « الفولجا » كان يشملنا ايقاع اللغة الروسية المتماوج بامتلاء . لم أكن أعرف شيئاً من الروسية فى تلك الأيام الأولى ، لكن ايقاع الحكى وتمثيل الحوارات أوحيا لى بأن تلك قصة قصيرة تذاع فى الصباح ، وسألت صديقى إلى جوارى فأكد لى ذلك ، وتعجبت لسائق التاكسى : لم يغير المحطة بحثا عن أغنية « تروّق المزاج » ولم يحشر شريط تسجيل يبعد بصوت صخبه صوت القصة القصيرة . بعد ذلك أخذ تعجبى يتلاشى رويداً رويداً وأنا أكتشف أن ليس سائق التاكسى فقط ، بل حتى مناوبة المسكن العجوز ، وعاملات البياض ، وسائقة الترولى ، وعمال البناء ، البنات المولعات بالديسكو والمودرن توكنج .. جميعاً يمتلكون الحد الكافى من معرفة الأدب وتقديره ، خاصة نتاجات الكلاسيكيين العظام ، وفى البداهة .. تشيخوف .. ثم بدأت أتعّرف على القصة القصيرة المذاعة والتى لم يقذفوا بها إلى منفى اذاعة ضعيفة الموجة ، ولم يتخلصوا منها بإذاعتها فى

أوقات البث الميتة ، بل هى فى متن البرنامج الأول ، واضحة بين فقراته ، يقرأها ممثل قدير من أعلى المراتب ، مرتبة « فنان الشعب » .. يلون أداءه فى قراءة النص ويمثل المقاطع الحوارية فيه .. لااعتداء على النص ولا تشويه له بتحويله إلى سيناريو سخيف أو حواريات ركيكة . للنص قد سيته ، وللقصة القصيرة مكانه حتى ليؤديها فنان كبير ، واللغة ليس فيها ازدواجية العامية والفصحى . ولعل هذا كله ما كان يجذب سائق التاكسى الموسكو فى حتى لا يغير المحطة ، ويبقى مستمعاً إلى القصة القصيرة بينا سيارته تمرق فى شفافية الهواء الصقيعى ، فى شارع الهائل المدثرة أرصفته بحلل الثلوج البيضاء والذى تم توسعة الجزء القديم فيه بنقل بعض بناياته إلى الخلف ؟! شارع جوزكى المفضى إلى أهم ميادين العاصمة الجبارة : المدان الأحمر ، وأهم بناياتها : الكرملين . فمتى نحس بالتشريف عندما نطلق اسم أديب مصرى على أكبر شوارع القاهرة ؟! متى ؟

٢ — مثل « فلاش باك » خاطف عاد بى شريط الصور إلى بداية هذا الفيلم القصير الذى رأيته لتوى وقد أنعشتنى تسميته : « أقصوصة سينمائية » التى أشير بها إلى الفيلم عقب انتهاء عرضه . تسمية تلقفها عقلى وتشبث بها كأنه واجد فيها رداً على أوهام كثيرة تعشش فى حقل ثقافتنا وتخص القصة القصيرة على اعتبارها أدباً من الدرجة الثانية بعد الرواية حتى ليستميت كثيرون من قصاصى العربية الموهبين للحصول على لقب « روائى » ولو كان الثمن إتلاف عشرات القصص القصيرة الجيدة وتلصيقها لتكون : رواية ، ليست كذلك !! (لم يُنقص من شأن « جورج لويس بورغيس » كأستاذ للأدب الأمريكى اللاتينى ومؤثر حتى فى الروائيين أن الرواية لم تكتب نمطاً أدياله قط ، كما لاحظ ذلك الناقد «غوردون بزرستون ») . والقصوصة السوفيت السينمائية كانت فيلماً دراميا مكتمل البناء مأخوذاً عن قصة قصيرة تحكى عن صبية فى معسكر صيفى سرقوا جياداً يلهون بها من أحد مزارع الدولة ، وعندما حان أوان رحيلهم عن المعسكر تركوا الجياد مربوطة فى الغابة ، ولم يسألهم أحد عنها ، ما دامت ملكية عامة ، فماتت الجياد من العطش والجوع موتاً نقلته عن لغة الأدب سينمائية رائعة التعبير حولت ايقاع الجمل إلى صدمات مرئية من استعراض لأجساد الجياد الميتة . تحولت لغة القص إلى معادل سينمائى فصنعت الأقصوصة السينمائية لتكتسح عندى وهماً محليا مفاده الرائج أن القصة القصيرة بناء (صغير) لايفى بحاجة السينما (الكبيرة) وإن أريد له الكفاية فلا بد من مطه وتوسيعه وترقيعه فى السيناريو . بينما المسألة بالضبط هى أن هذا الفن المتمم لكى يتحول إلى سينما لا بدله من فنيه عالية تبلغ فيها اللغة السينمائية حد الشعر الذى يكتنف روح كل قصة قصيرة حقيقية . وهذا ما صنعته أقصوصة السوفييت السينمائية الساحرة هذه .

٣ — كان علىّ أن أسابق فرساً لألحق بهذا العرض التجريبى لفريق مسرحى م الهواة يتسمى باسم « البحث » ، صاحبة الدعوة وعضو الفريق المسرحى « ألونا » التى كانت تقودنى إلى المكان بدت لى بعافيتها وايقاع حركتها أقرب الى فرس . فرس سوفيتية راحت تتواثب بين المركبات وتخف فى ظلال أشجار كييف الوارفة وأنا أتبعها منشرحاً ومدهوشاً .. تقفز لتلتقط بعض حبات الكرز لى ولها من شجرة دانية ، وتهتف صائحة بإعجاب عندما تصادفها عناقيد ليلك بنفسجى قرب رأسها العالى .. تبدو مثل طفلة كبيرة بساطتها قد توحى للبعض بسمت التسطيح . وهذه مشكلة تكوين الانطباعات السريعة عن الانسان السوفيتى الشاب والتى قد يزيحها التأمل الأعمق .. فألونا هذه ، على سبيل المثال ، عضو الفريق المسرحى المسمى باسم « البحث » طالبة بالجامعة تدريس البيولوجيا وتعرف إضافة إلى الروسية والأوكرانية : الانجليزية ، والفرنسية ، وتطمح الى العربية .. بطلة سباحة ، تهوى التمثيل ، وتعزف على البيانو . قرأت كل مايمكن أن يكون قرأه أديب محترف من تراث الأدب العالمى . وتقول عن نفسها أنها « جاهلة جدا » لأنها لاتعرف كثيراً عن الحضارات القديمة . وعندما دخلت بى « بيت ثقافة عمال البناء » قرب حديقة « البابيار » تملكتنى الدهشة . فالبيت بحجم وإمكانيات قصر كبير ، وعبر الردهات الصقيلة كانت تنساب موسيقى يعزفها بيانو فى مكان ما . وبعض آلات وترية تتقاطع أصواتها فى محاولات التجريب . وكانت ترف هنا وهناك فراشات الباليه المفرحة .. بنات على اعتاب الطفولة المتوسطة يضمهن فريق الباليه ببيت الثقافة هذا ، « بيت عمال البناء » . وتحت المسرح الكبير كان المسرح الصغير المخصص لعرض فريق البحث قد فتح أبوابه .. مسرح يسع قرابة الثلثمائة متفرج وتتسم خشبة العرض فيه بطابع بسيط لكن وسائط الاضاءة الأوتوماتيكية فيه والصوت كانت مترفة . وكان العرض يعد بمسرحة خمس من قصص تشيكوف القصيرة ، بل أقاصيصه الأولى :

« الكبش » . النحيف والسمين . موت موظف . جهاز العروس . إضافة إلى : الدب . وكان الملفت فى هذا العرض هو حضور شيء من سيرة الكاتب إضافة الى الحضور القوى للنص وقد لجأ مخرج العرض الشاب إلى حيلة اظهار حلقة نقاش أدبية فى جانب المسرح كانت تقوم بدور مركز الاتصال مابين النص المكتوب والتمثيل على الخشبه ومداخلات الجمهور . لم يغب النص أبداً رغم مافيه من قابلية للتشخيص مسرحياً كان يتسم بها تشيخوف . لم يغب النص ربما لإدراك هؤلاء الناس قبل غيرهم لقيمة ماتثيره اللغة القصصية من أحاسيس وايحاءات وايماءات لصيقة بالموضوع وقد يصح تسميتها : درامية اللغة . ومن يقدر له أن يعرف ولو القليل من الروسية يدرك إلى أى حد كانت كتابة تشخيوف قابلة للخلود . فرغم مرور أكثر من مائة سنة على كتابة هذه الأقاصيص (حوالى العام ١٨٨٣) مازالت تعاد طباعتها كما هى . لأنها لاتزال طازجة الوجود ، مفرداتها حيّة ، وبساطتها لاترد للقارئ، فى أيامنا باباً . ولعل أشد ما أسرنى وأنا أتحسس نثر تشيخوف بروسيتى المتواضعة هو استخدامه لعلامات الوقف .. الفاصلة والنقطة والشرطة ، فكأنها جزء من أنفاسه الحرى والأسيانة والساخرة تبعا للموقف الذى تجيىء فيه . ولعل هذا كله دفع بفريق « البحث » المسرحى إلى كثرة استحضار النص . وكم كان جميلاً أن يسمع الإنسان صوت تشيخوف يعبر قرناً من الزمان وأكثر ليخرج من جديد.عبر صدور أحفاده ومن حناجرهم وعلى الألسنة . وفى اشتعال أضواء نهاية العرض كنت أتأمل الحضور مندهشاً ، مردداً بينى وبين نفسى أنه من الظلم الفادح للحقيقة أن يحكم الإنسان على السوفييت دون أن يضع فى حسابه صورتهم فى دوائر الفنون ويكتفى بالوقوف عند جهامة الطابور ، أو خشونة مقاوبات المساكن الجماعية مرتفعات الأصوات ، أو فاسد هنا ، أو مرتش هناك . ظلم فادح لمجتمع كبير كنت أتأمل منه عينة فى نور بيت الثقافة وأنت خارج أماكن العمل الوظيفى يصعب عليك كثيراً أن تميز بين السوفييت .. من منهم العامل ومن طالب الدكتوراه .. من بائعة الخضار ومن الطبيبة .. من الضاربة على الآله الكاتبة ومن خريجة الكونسرفتوار .. من المهندس ومن الكهربائى . لقد كان هؤلاء هم فريق « البحث » .. كلهم فى الحياة العادية بشر متقاربون ، ثمة فروق نعم ، لكنها لا تسحق الروح باتساعها . كلهم كانوا فى بيت الثقافة بشرا ، أكلوا كفاية قبل أن يجيئوا ، ولبسوا كفاية ، وراحوا يبحثون عن المعادل الروحى للإنسان . وكان مجال بحثهم اليوم : الروح الجميل ، للقصاص : انطون بافلوفتش تشيخوف .

٤ ـــ الكتب . الكتب . الكتب . أرخص ما يمكن شراؤه فى بلاد السوفييت . والكتاب الروسى هو أرخص كتاب فى العالم اذا قورن بمثيله فى أى لغة أخرى . ومن الكتب أقع على كتاب صدر مؤخرا ليقدم ثلاثة عشر كاتباً جديداً من بلاد السوفييت .. يقدمهم لمواطنيهم فى كتاب بالروسية يحمل عنوان : « أصوات شابه » « قصص قصيرة لكتاب سوفييت شبان » ، وللعالم فى ترجمات شتى منها ترجمة انجليزية صدرت فى اعقاب الطبعة الروسية تحت عنوان : « أصوات جديدة » ـــ « قصص قصيرة سوفيتيه » . فمن هم هؤلاء الكتاب الجدد ، وكيف يكتبون ؟

إنهم عشرة شباب وثلاث شابات يعرفهم التقديم بالقول : « إنهم الكتاب الذين سوف يشكلون الجسم الأساسى للأدب السوفيتى فى نهاية الثمانينات وبداية التسعينيات ، من سيواجهون عبر عشرة أو خمسة عشر عاماً مقبلة واقع التحديات البيئية والتكنولوجية والاحتياجات الروحية المنوط بالفن اغناؤها » وعبر التعريفات المتناثرة داخل الكتاب يتبين كونهم أبناء أعمار متقاربة ، يبدأون بنيكولاى جلا ديشيف المولود سنة ١٩٤٩ بأقليم « ريازان » الروسى وينتهون « بليونوفا يونينا » إبنة قرية « يوشنكى » التى ككل النساء الصغيرات والكبيرات فى كوكبنا مؤنث الاسم .. أبت ان تذكر تاريخ ميلادها !! . ولقد جاءوا تتقاسمهم بدايات شتى : من ٧٨ لغة محلية ، و ١٥ جمهورية ، و ١٣٠ قومية ، وأصقاع مداها سدس الأرض ، تتراوح ما بين حر الجنوب اللافح وصقيع الشمال القارس . بدأوا مابين طيار ، ومزارع ، وسائق جرار ، ومهندس ، ومعلمين كثار ، ومعلمة ، وممثلة ، وحقوقية ، وبحار نهرى . ثم راحوا يسلكون دربين : اما الإستمرار فى أعمالهم الأولى (قلة نادرة) أو العمل فى الصحافة (وهنا الكثرة) . ودائماً يعبرون ممراً واحداً يبدو لازماً لكل كاتب يريد أن يتأهل لمهنة القلم فى بلاد السوفييت : ذلك هو معهد جوركى للآداب الذى أتم الدراسة فيه معظم هؤلاء الكتّاب الجدد . ويبدو ان رحلة الكاتب فى بلاد السوفييت لابد لها من المرور بالمحطات التالية فى الطريق إلى الاعتراف ، ففى البدء يكون النشر المتناثر فى المجلات والصحف ، ثم الفوز بجائزة أدبية محلية كجائزة .. جاليموف .. ثم نشر كتاب والفوز بجائزة .. « أفضل كتاب

أول لكاتب شاب » والمسماة باسم مكسيم جوركى .. وفى النهاية تكون عضوية اتحاد الكتاب الذى يكفى ذكر اسمه لتشع المهابة . ولابد للمرء أن يعترف بانصاف إنه امتحان صعب ، بالغ شدة الصعوبة على كاتب شاب، يطمح فى الانتساب إلى قائمة كتاب تقف على رأس قسمها الروسى أسماء شوامخ مثل دوستو يفسكى وتولستوى وتشيخوف . لكن المرء لابد وأن يفترض ضرورة بزوغ الجديد ، الجديد الذى ربما لا يلزمه للتعبير عن مشاعر أيامه مثل هذا الشموخ الذى قد يبدو فى هذه الحالة صلداً ومعيقاً . ومع ذلك ، وبعد قراءة أولى ، عجلى بعض الشيء ، أعتقد أننى عثرت على القديم مع الجديد عند هؤلاء الكتاب . فلا تزال سمة الانسان الروسى التقليدى التى رصدتها دراسة سيكلوجية الشعوب تتجلى فى ابداع أحفاده (على اعتبار أن الانسان الروسى هو الأب الحقيقى لاتحاد الجمهوريات السوفيتية) .. فلا تزال روح .. « صوفيه الشعب » تطرح الإشراقية والإبانة والتوضع الانسانى حتى فى التعبير . ولا يزال جَلد الانسان المواجه لمناخ لا يعرف الهذر ينعكس فى الشعور بالخطورة لدى معالجة الفن كوجه من وجوه الحياة ، مما قد يرفع درجة حرارة الكتابة بعض الشيء أو يعلى بذتها . ولا يزال نبذ مقولة الفن للفن ساريا . ولا تزال الحرب كذكرى مريرة ، قوامها عشرون مليونا من الضحايا فى الحرب الأخيرة ، منغرزة فى لحم الحاضر حتى يكتب عنها من هؤلاء الكتاب من لم يعاصرها !! ولا يزال السابق يمثل إساراً قد يقع فيه اللاحق حتى يوشك المرء أن يمسك بقلم « ايتماتوف » فى سطور قصة السبعينى الشاب « كارابيف » . لكن الجديد بتمامه هو هذه الكتابة التى يمكن تلقيها على مستويين ، على سبيل المثال فى قصتى « جلا ديشيف » ويونينا . فعند « جلا دبشيف » ثمة حديث عن « سيمون » العجوز فى برد شيخوخته وبرودة الطقس وهو يصطدم بسخونه « داريا » الصبية . وعند « يونينا » حديث عن ضرورة اعادة تجميل الشقة التى لم تتجدد منذ الثلاثينات .. هنا « تسيمون » ليس مجرد سيمون ولا « داريا » كذلك .. إنهما جيلان فى حالة نقدية ما . وشقة « يونينا » ماهى إلا وطنها الذى آن أوان تجديده حتى لايفقد شيئا من محبة ساكنيه وزائريه . نعم ، هنا نلمح رغبة « التنظيف » خبيئة فى ضمير الفن حتى يمكن الجزم بأنها تستبق توجهات السياسة . وفى هذا القص الجديد جاء الموضوع يطرح شكله .. فى هذا القص احتراق لحاجز التؤدة القديمة فى الحياة والفن ، فثمة دخول فى الموضوع منذ السطر الأول ، وثمة استفادة من تقنيات السينما الحديثة تتجلى فى سرعة ونعومة انتقالات المشاهد . سرعة ونعومة وتهكم مرح ، مجلجل الضحك ، هو أليق مايكون بروح شرقية حتى أوقن مجدّدا أن هذه البلاد الشاسعة : سدس الأرض .. هى شرق فى بلاد الغرب ، أو غرب فى بلاد الشرق . ولهذا خصوصيته وجماله .

حضرت السياسة وغابت الثقافة
في ندوة « الرواية ــ اليوم »

باريس ــ خاص بـ « أدب ونقد » :

في الأسبوع الأول من مارس الماضي عقد « معهد العالم العربي » في باريس ندوة ادبية حول « الرواية اليوم » ضمت عدداً من الروائيين والنقاد العرب والفرنسيين .

و « معهد العالم العربي » مؤسسة فرنسية ــ عربية افتتحت رسميا في أواخر العام الماضي ، ولكن « التفكير » فيها كان قد بدأ عام ١٩٧٤ في عهد الرئيس جيسكار ديستان ورئيس الوزراء جاك شيراك . وكانت « المبادرة » من جانب الحكومة الفرنسية اليمينية استيعابا للمتغيرات العربية التي بدأت بحرب أكتوبر ١٩٧٣و « الثورة النفطية » في ارتفاع الأسعار بعد ذلك والحركة المصرية النشطة للصلح مع اسرائيل .

وقد تضاعفت وتعقدت هذه المتغيرات طيلة العقد التالي من السنين ، حيث ابرمت المعاهدة المصرية الاسرائيلية ووصلت اسعار النفط الى ذروتها . حينذاك (١٩٧٩) قامت بعض الدول العربية وفرنسا بالتصديق على اتفاقية « معهد العالم العربي » . ولكن المفارقة التي صاحبت هذا التصديق كانت « استبعاد » مصر التي جمّدت قمة بغداد (١٩٧٨) عضويتها في جامعة الدول العربية ، وقامت أغلب الدول العربية بقطع علاقاتها الدبلوماسية بالقاهرة .

كانت مفارقة لان مصر كانت الدولة العربية الاولى التى ارسلت بموافقتها على الاشتراك فى تأسيس المعهد ، فهى على نحو ما من دول التأسيس . وبالرغم من أن حرب اكتوبر هي التي رفعت أسعار النفط ، وبالرغم من أن أحد أهداف « السلام » الساداتي الاسرائيلي توطيد دعائم الغرب في المنطقة ، الا أن فرنسا البراجماتية وافقت الدول العربية المشتركة في اتفاقية المعهد على استبعاد مصر .

ولم يخسر النظام المصري شيئاً مهما ، فعلاقته بالثقافة لم تؤهله للاحساس بالخسارة . ولكن الذي خسر ويخسر الى الآن هو الثقافة العربية ذاتها ، حيث ان غياب مصر عن ادارة المعهد هو تغيب فعلي لطاقاتها المبدعة في التخطيط والتنفيذ .

وليس من شك في ان المعهد يستعين أحيانا برسام أو اثنين من مصر أو بقلة قليلة من الأدباء ، عند اقامة المعارض أو الندوات . وليس من شك في ان مهرجانات السينما التي يقيمها تعتمد اساساً على الفيلم المصري . ولكن هذا كله يتم من باب « للضرورة احكام » ، وليس عن تصوّر موضوعي لدور مصر الثقافي .

لفرنسا ــ بما أعطته للمعهد من ارض اقيم عليها البناء الفخم وبما تسدده من اشتراكات ــ أكثر من « نصف النفوذ » ان جاز التعبير . وللدول النفطية النصف الباقي . ولكن النصف النفطي موظف لخدمة مجموعات هائلة من الفرانكفونيين (اساساً من اللبنانيين والسوريين والمغاربة . وهو الأمر الذي ينعكس مباشرة على نشاط المعهد و « فوائده »

بدءاً من فرص العمل الادارية والفنية وانتهاء بالترجمة إلى الفرنسية مروراً بالدعوات والحفلات والأمسيات وغير ذلك .

في هذا الاطار أقيمت ندوة « الرواية اليوم » التي اختير لها على سبيل المثال من سورية وحدها عبد السلام العجيلي وحنامينا وهاني الراهب ومطاع صفدي وجورج طرابيشي واعتذرت غادة السمان . وكانت اللجنة التحضيرية قد ضمت بدر الدين عرودكي وسلوى النعيمي عن العرب ، وكلاهما سوريان — وليس من أحد يغضب من حضور أصحاب هذه الأسماء ، ولكن هذا يستدعي أن يحضر من مصر — على سبيل المثال فقط ، عشرون روائياً . ولكن الذي حدث هو أن الدعوة وجهت إلى ثلاثة روائيين وناقد واحد .

ولم ينعكس الأمر على خريطة الحضور فقط ، بل على سير الندوة أيضاً حيث خططت ادارتها لوضع الروائيين المصريين الثلاثة على منصة واحدة في جلسة واحدة في يوم واحد ، ولم توزعهم على مختلف الجلسات والأيام كما فعلت مع الآخرين .

بل وحين جاء دور الكلام ، مثلا ، على ادوار الخراط طلب منه رئيس الجلسة الالتزام بالدقائق الخمس وقاطعه بعدها ، بينما ترك الحبل على الغارب لروب غريبه الذي كان قد تكلم وحده أكثر من نصف ساعة .

ووصلت الاهانة للعرب جميعا حدّها الأقصى حين تعمد الكاتب الفرنسي فيليب سولرز أن يخلع سماعة الترجمة حين كان يتكلم أحد الكتاب العرب ، الأمر الذي استفز أحد الفرنسيين في القاعة ، اذ وقف يوجه الحديث إلى سولرز قائلاً « ليتكم تتعلمون من هؤلاء العرب التواضع ، وليتكم خارج هذه القاعة تخفضون أصواتكم قليلاً حين تتحمسون في شجب العنصرية » .

كان العرب وحدهم هم الذين اعدوا أوراقاً للمناقشة : ادوار الخراط ، جبرا ابراهيم جبرا ، هاني الراهب . وكان العرب وحدهم هم الذين دافعوا عن الواقعية والالتزام : غالي شكري واميل حبيبي وحنا مينه والطاهر وطار .

وكان الفرنسيون هم الذين ارتجلوا الكلمات فلم يعدوا أوراقاً ، وهم الذين هاجموا الالتزام بأى معنى قديم أو حديث .

لم يكن هناك حوار بين الجانبين العربي والفرنسي . كلاهما كان في حالة مونولوج . حاول العرب اقامة الجسور ، ولكن « نجومية » بعض الفرنسيين حالت دون تحقيق الهدف .

غاب التخطيط وغابت الأحجام الطبيعية للوفود ، ونشطت لعبة التوازنات فحضرت السياسة واحتجبت الثقافة .. عن أول لقاء ثقافي لمعهد العالم العربي في باريس .

بريخت الذى لا نعرفه

صالح سعد

يعتبر (برتولد بريخت) ومسرحه واحداً من أهم أعمال (الريبرتوار) التى يقدمها المسرح الروسى هناك لينجراد ، هذا بالطبع إلى جانب أعمال (شكسبير) و « تشخيوف » وغيرها من كبار الكتاب العالميين .. ولا نغالى إذا قلناأن أعمال هؤلاء وغيرهم تقدم هاهنا بشكل شبه يومى .. !

ففى مدينة « لينجراد » — وحدها — يوجد (١٥) مسرحاً بينهم ثلاثة للأوبرا والباليه عدا صالات (الفيلهارمونى) العديده ، ويقدم الجميع عروضاًصباحية ومسائية تتغير كل يوم أو يومين على الأكثر..! وبحيث أن مايعرض اليوم على مسرح (البلشوى) — أى المسرح الكبير — يعرض بعدها فى مسرح آخر صغير ، وما يقدمه مسرح الشباب — بممثليه الشبان — للجمهور العادى ، يقدمه ممثلون كبار على مسرح آخر مخصص لجمهور الشباب !! وبالطبع لايمنع هذا من وجود مسارح متخصصه كمسرح العرائس (مسرحين) ومسرح الأطفال والمسرح (التجريبى) .!.

ولنا أن نتخيل كم العروض التى تقدم سنوياً على مسارح هذه المدينة وحدها التى تعتبر — بحق — العاصمة الثقافية للاتحاد السوفيتى ، بما تضمه من متاحف ودور عرض فنية — وفيهم (الأرميتاج) الشهير ، عوضا عن جمال الطبيعة الساحر ذاته .. فيكفى أن نعرف مثلاً أنه قد تم تقديم (٣٢) عرضاً مسرحياً جديداً — لأول مرة — خلال العام المنصرم (١٩٨٧) عدا (٤٠) عرضاً قدمتها فرق الضيوف من أوروبا وأمريكا وكذا من المدن الأخرى للإتحاد السوفيتى !

وهكذا يمكننا القول بأن جميع مسرحيات (بريخت) تعرض — تقريباً — كل عام على الجمهور الروسى ولأكثر من مره ، من خلال رؤى مختلفة لمخرجين مختلفين وبواسطة ممثلين مختلفين أيضاً ... وسنعرض لآخر العروض التى قدمت خلال هذا الاسبوع منذ تأليف (ب . برخت) وهى (أوبرا القروش الثلاثة) التى قدمها مسرح لينينجراد الأكاديمى (لينوسيفيتا) بإخراج واحد من اهم المخرجين الروس (أ . ب . فلاديميروف) والحائز على لقب (فنان الشعب) ...

و (أوبراالقروش الثلاثة) هى المسرحية التى شاهدها الجمهورالمصرى لأكثر من مرة بتمصير (نجيب سرور) تحت عنوان (ملك الشحاتين) . ! وقد يحلو لنا أن نماثل طريقة تقديم برخت على المسرح الروسى ومحاولات تقديمة على المسرح المصرى ، بحكم انه فى كلتا الحالتين لا يقدم بلغته الأصليه ، ولكن الفارق — بالطبع — كبير ، فعلى الأقل الايثار هنا التساؤل المعتاد عن البرود أو الجفاف اللذين يوصف بهما عادة المسرح البرختى بإعتباره مسرح (ذهنى) .! بل على العكس فإن المتعه التى أحدثها



الديكور المبسط واللوحات التوضيحية المصاحبة للعرض مع كرنفال الملابس الرائعة لم تتعارض مع الإبعاد أو التغريب الذى قصدة برخت فى مسرحه ، فمن البدء تصدرت المسرح لوحه ضخمة (ستاره) توزعت عليها صور لبرخت ولبعض عروضة فى شكل هندسى جميل بالتضافر مع صورة متتابعه تعرض لاشكال البؤس والشقاء التى يعيشها من هم على شاكلة أبطال المسرحية فى قاع المجتمعات الرأسمالية من شحاذين ولصوص وغوانٍ يأكلهم الفقر فتتآكل أرواحهم فيما هم يحاولون إنتزاع لقمتهم بأيه طريقة من جيوب وأفواه القادرين ولو بالتواطؤ مع رجال (الأمن) أنفسهم فيختلط العالمان .. ! وهو ما ابرزه العرض ذاته فيما بعد وأكده سواء على محور الديكور المكون من طابقين يصلهم مجموعة من السلالم المتحركة التى أسهمت فى سرعة وخفه الإنتقال الجدلى للأحداث ما بين المستويين .. أو سواء على محور الاداء التمثيلى المتقن — بل الدقيق .. الذى جسدته مجموعة الممثلين (٣٠ ممثلا وممثله) حسب كافة قواعد التمثيل الملحمى (التغريبى) دون أن تحول أن تربيتهم الالزامية على منهج (ستانسلا فيسكى) بينهم وبين الالتزام بتقديم هذه النوعية من المسرح .. فهكذا يجب أن تتم صياغة (المنهج الخالص للتبادل الجدلى) .. منهج برخت ، كما أسماه بيتر بروك .. أهم رجال المسرح الحاليين وصاحب المقولة الداعية للتأمل بأن (برخت يموت دائماً على أيدى الارقاء القتله !!) ..

لا كاتب ديمقراطى خارج الحركة الديمقراطية الوطنية للثقافة

● ربما أصبحت استجابة (الغضب) التى أبداها الصديق القاص (مصطفى الأسمر) منتهية لأنه لم يسقط عنه صفة (الديمقراطية) ولم يعل بعد ذلك البناء / الحلم الذى يأتى اليه كل الكتاب المبعثرين من كل فج . تلبية للنداء والدعوة لتلك الرابطه — ولأن الصديق ببساطة سواء فى ابداعاته الكثيرة كما فى تاريخ مواقفه واحد من الكتاب الديمقراطيين الذين لم يتوقف عن المعاندة والغضب .

● فقد كان كما يعرفه الجميع مؤسسا نشطا لحركة جماعة الرواد الأدبية خلال أكثر من ربع قرن ، ومن بعدها جمعيتها الشرعية التى لم تستمر طويلا حيث أفقدتها (سلطة) السبعينات تلك (البدائل الحكومية) المصنوعة والمفارقة لنهوض المثقفين . ولتفرض كمجال وحيد وشرعى للتواجد وتعلم الثقافة والرسم والحياكة والنجاره ... الخ .

● والصديق / الأسمر هو الذى غضب وحاول استضافة غالبية الأدباء الذين فضلوا اللقاء فى متجره فى ندوة أدبية مستقلة كبديل صحيح عن الدخول فى تلك (الحظائر الكريهة) ، وهو الذى ناقش معهم قانونية الاجهاز على تلك الجمعية . وحاول معهم معاودة إستجداء إشهارها .. الى أن كان الاتصال التليفونى المشهور (انصرف ....) .

● إن صديقنا الذى احتضن الفقيد الراحل القصاص (يوسف القط) وحده فى محنته التى أوصلته للموت سرا ليظل موته غير معلن اسبوعا كاملا . وحده الذى يعرف أهمية منطق الضرورة فى ترابط الأدباء .

● ومن المفارقات الجميلة أن يكشف لنا صاحب المجموعة القصصية الأخيرة (الصعود الى القصر) ولو متأخرا . ولو (بركوب الرأس والتمرد الفردى) يكشف ويفضح لوعينا كم نحن مخدوعون بذلك الوهم التاريخى (بسلطة الفرد) المتضخم داخلنا . تحمل اليه تلك (المظلمه) صعودا الى ذلك القصر الحاكم ، اقترابا أكثر . سنكتشف (تلك الحجرة الخالية . ولا شىء) .

● فكيف ياصديق تعلمنا وتنهض بوعينا . وتنسى ذلك فى المواقف والاختيارات الصحيحة . كيف تنسى هؤلاء الذين سلبوك مظلمة (الفلاح الفصيح) وانت تركب رأسك وقد عرفتهم .

● هل تنسى انهم هم الذين جمعوا أوراق وبحوث (الرأى الآخر) فى مؤتمر أدباء دمياط الأخير وافتعلوا المشاجرات والعسف اللاديمقراطى .

● هل تنسى انهم هم الذين فرضوا عليك أن تسمع لنقاد (النقد المدفوع الأجر) موظفى الأجهزة عن الأخطاء اللغوية والنحويه والتعبير اللائق وكل ترهات الاتجاهات الشكليه ودون نقد راق لفنك القصصى المتجدد / هل تفسر لنا ياصديق ذلك الحرمان الغير دستورى الذى يمنع ادباء (ضفاف) من انشطة قصر الثقافة والذى طبق علىّ فى حفل تكريمك ومناقشة (الصعود الى القصر) .

الحسين عبد العال — دمياط

جمعية عمومية للمثقفين

لقد كان موقف اتحاد الكتاب السلبي من انتفاضة الشعب الفلسطيني سيئاً للغاية ، وأسوأ منه الوجه القبيح الذي أسفر عنه رئيسه من خلال إجاباته على الأسئلة التي وجهها إليه الزميل المحرر بالأهالي والتي عبرت عن مجمل تكوينه ، وإن كنا نعرف ذلك من قبل لكنه قاله هذه المرة في تحد لكل كتاب مصر الأحرار ، ولكن إذا كانت هذه آراؤه ، ومواقفه معروفة لنا سلفاً ، فيجب أن ندرك ونعي تماماً أنه لولا شعوره بأنه ليس هناك جانب قوي يتصدى له لما جرؤ على ذلك .

لهذا يجب على كتاب مصر الديمقراطيين التحرك بسرعه تتوائم مع ايقاع الأحداث الجارية الآن في الشارع المصري بأن يتجمعوا وينضووا في تنظيم واحد ، وأعتقد أن ذلك لن يتم إلا إذا عقد اجتماع عام يدعى اليه الكتاب . على أن يعقد في هيئة جمعية عمومية يت من خلالها الاتفاق على لائحة تنظم نشاطها ، وتكون نقطة الانطلاق نحو تنظيم عام يجمع تحت لوائه كل كتاب مصر الديمقراطيين .

القصاص : حسن نور

استدراك

سقط من تعليق « نشاركم الدعوة إلى استقلال الأدباء » ، الذي نشر بعد افتتاحية العدد الماضي ، اسم كاتب التعليق ، وهو الأديب السكندري : عبد الغني السيد .

وثائق

الثقافة والعملية الثورية

انعقدت فى عدن فى الفترة الواقعة بين ٢٨ و ٣٠ آذار ــ مارس ١٩٨٨ م الندوه الثقافية الأولى بعنوان « السياسة الثقافية وخبرة العمل مع المثقفين » شارك فيها عدد من المثقفين العرب من مختلف الاتجاهات الوطنية والديمقراطية والتقدمية . وساد الندوه جو من الجديه والحوار الديمقراطى الذى اتسم بالعمق والصراحة حول ابرز القضايا الحيوية للثقافة العربية الراهنة .

وقد وقفت الندوة بالتفصيل امام ثلاثة محاور :

١) دور المثقفين فى العملية الثورية .

٢) سياسة الامبريالية لاحتواء المثقفين لخدمة استراتيجيتها

٣) السياسة الثقافية فى البلدان العربية .

بدأ النقاش بمداولات حول تعريف الثقافة والمثقف من حيث الموقع فى تقسيم العمل الاجتماعى والعلاقة بالسلطات والجماهير . واذ يختلف المثقفون من حيث الانتماء الاجتماعى والرؤى الشاملة الى الحياة ، لكنهم فى غالبيتهم فئة وسيطة تتجاذبها الصراعات الوطنية والاجتماعية الدائرة فى مجتمعاتها . ولكنها بحكم امتلاكها للمواهب الابداعية والمعارف العلمية ، وبسبب طبيعة انتاجها فى ميدان الأفكار والرؤى والرموز والقيم ، تنزع غالبا نحو التغيير، وكثيرا ما شكّل المثقفون ، بما فى ذلك فى بلادنا ، فئة تتوارث وتعيد انتاج الهوية الوطنية والقومية وقيم الحرية والعدالة والمساواة وتشارك من موقعها فى معارك التحرر من الاستعمار والاستعمار الجديد وتهديم البنى القديمة .

وحول واقع الثقافة العربية الراهن ، دار نقاش واسع وغنى حول بعض مظاهر الجمود والسلفية والبنى الاجتماعية والثقافية التقليدية وضعف الحوار والتفاعل على أسس موضوعية وعلمية واتسام بعض الحوارات بالتعصب والانغلاق والأفكار المسبقة ورفض الاعتراف بالآخر والرأى المخالف . يجرى هذا كله فى اطار من ازمة للديمقراطية على امتداد وطننا العربى . فرغم اتساع القاعدة التعليمية والثقافية ، يصطدم نشاط المثقفين بتقيدات فظة لحريات القول والرأى والنشر

والاجتماع والتنظيم باتت مألوفة الى درجة ان بعض الدساتير تنص عليها نصا، وتجرى ممارستها عملا وعرفا بالرغم من بعض الدساتير . ومن هذه التقييدات ومظاهر القمع : الرقابة المدنيه والعسكرية والدينية ، وملاحقة المثقفين فى أرزاقهم وأعمالهم والسعى لتسخيرهم ليصيروا أبواق تسويغ وتمجيد لسلطات الاستبداد والقمع وصولا الى الاعتقال والارهاب الفكرى والمادى والاغتيال بكواتم الصوت للكتاب والمفكرين والفنانين .

لايمكن للثقافة ان تزدهر الا فى ظل حرية المبدعين وصيانة كرامتهم وتلبية حاجاتهم وحقوقهم التى لاتنفصل عن حرية وحقوق وواجبات المواطنين كافة وتحقيق مساواتهم القانونية والسياسية والاقتصادية .

وتوقف المشاركون طويلا امام المظاهر الخطيرة للاستتباع الثقافى الذى هو وجه اساسى من وجوه التبعية الشاملة للامبريالية فى منطقتنا . وقدمت مداخلات غنية ومتنوعة كشفت مدى خطورة تغلغل وتعميم نزعات التفوّق العنصرى وتمجيد الحروب العدوانية والسعى لربط العالم بمركز ثقافى واحد ليشوه الثقافات الوطنية والقومية ويطمس روحها المقاومة يحيل العلاقة بين الثقافات الى علاقة تسلط وقمع بديلا من ان تكون علاقات تفاعل واخصاب متبادل . ويجرى استخدام وسائل الاتصال الجماهيرى على نطاق واسع للترويج لاتباع الخط الرأسمالى فى التطور الاقتصادى والاجتماعى ولقيم المجتمع الاستهلاكى الترفى ولتمجيد النزعات الفردية الانانية المطلقة فى مواجهة المجتمع . ولاحظ المشاركون ان مناهج التعليم السائدة تحمل بدورها سمات تلك التبعية الثقافية متجاورة فى كثير من الاحيان مع نظرة سلفية جامدة الى اللغة والتاريخ والتراث .

وبمثل ماجرى هدر وتبذير الثروة النفطية العربية ، وأعيد تدويرها لاعادة انتاج التبعية ، ونقلت المجتمعات العربية الى الحداثة الشكلية ، بذاك القدر جرى تسخير الكثير من الفوائض النفطية لتكرس الاستتباع الثقافى متجاورا ايضا مع انعاش البنى الاجتماعية والفكرية القديمة واطلاق القوى الظلامية من عقالها ضد قوى التحرر والتقدّم .

فى المقابل ، اكد المشاركون فى الندوه على ضرورة الاهتمام بالتراث العربى والنظر اليه بناء على معايير تعتمد على موقعه فى السياق التاريخى الذى ظهر فيه ودوره بالنسبة لحاضرنا ومستقبلنا وانفتاحه على افاق التحرر والتقدّم .

وتم استعراض موجز للتجربة فى اليمن الديمقراطية فيما يخص السياسة الثقافية فى مجالات التعليم والثقافة وتطور الاداب والفنون والنزعات والتيارات التى برزت ، وخاصة تيار الواقعية الاشتراكية ومنهجها ومسائل الشكل والمضمون والصراع بين القديم والجديد ونتائجه بصورة شاملة تتلمس السلبيات والايجابيات .

ورأى المنتدون ان يسجلوا النقاط الآتية :

- التحية والتضامن مع انتفاضة الشعب الفلسطينى فى الأراضى المحتلة بقيادة منظمة التحرير الفلسطينية ، الممثل الشرعى والوحيد للشعب الفلسطينى . فقد جاءت هذه الانتفاضة الباسلة لتؤكد على عظمة العبقرية الشعبية وماتختزنه من طاقات .

ان الثقافة المقاومة للقهر الصهيونى والامبريالى الرامى الى طمس الهوية الوطنية للشعب الفلسطينى برهان

جديد ساطع على قدرة الثقافة على ان تكون صوتا للشعب وعامل توحيد وقوة مادية يسهم الشعب كله فى انتاجها .

● ضرورة تعزيز التواصل الثقافى فى البلاد العربية ، وتحديد السبل والوسائل لذلك ـــ النشر والتوزيع ، تبادل المعارف والمعلومات والجهود المشتركة لمؤسسات الثقافة والتعليم والأبحاث العلمية وبصورة خاصة تعزيز اللقاءات الثقافية بين ممثلى الثقافة العربية التقدمية والعمل على الاكثار منها قدر الامكان .

● ضرورة تعزيز الحوار الديمقراطى فيما بين المثقفين ، وبينهم وبين ممثلى القوى السياسية التقدمية .

● ضرورة الحرص على الاستقلالية النسبية للعمل الثقافى والفنى الخاص فى اطار العمل السياسى التقدمى ، وذلك فى سبيل تعميق الرؤية الثقافية للواقع الادبى ومشكلاته .

● ضرورة التنبيه الى ان الاخطار التي تواجه حركة الثقافة وتقدميتها ليست خارجية وحسب ، بل ان هناك مخاطر داخلية ، وبالقدر الذى يجب ان تجابه وسائل الاستتباع للخارج يجب ان تجابه وسائل تجميد الثقافة وابقائها اسيرة السلفية والوثوقية .

● التوكيد على ان الحرية الثقافية شرط لتطور الثقافة عينها ، ان الديمقراطية السياسية شرط للحرية الثقافية .

● التوكيد على أن ثقافتنا الراهنة بما هى نتاج معرفى تغتنى بتراثهاالخاص ، وبتلا حمها مع التراث العالمى الماضى والحاضر ، تجنباً لانغلاق محلى يجمدها . او انفتاح كوزموبوليتى يفقدها الهوية .

● ضرورة تأسيس جبهة للمثقفين الديمقراطيين العرب تكون اطارا لتبادل الخبرات فيما بينهم ، ومعاونتهم على اداء مهماتهم تجاه قضايا الديمقراطية والتحرر والتقدم الاجتماعى والوحدة القومية المعادية للامبريالية .

● قرر المنتدون تنظيم ندوة ثقافية اكثر تخصيصا فى العام القادم ـــ فبراير ٨٨ م ، وتشكيل لجنة متابعة للاتصال بالمثقفين فى البلاد العربية وصياغة مشروع جدول الاعمال .

● ضرورة مساندة تجربة اليمن الديمقراطية سياسيا وثقافيا ، بوصفها نواة حية وريادية داخل حركة الثقافة العربية وبوصفها نموذجا ينمو معرفيا ومؤسسيا .

تصميم الغلاف للفنان : محيى اللباد
تنفيذ التصميم للفنان : يوسف شاكر
الرسوم الداخلية من الفنانين :
عمر جهان ـ عماد حليم ـ كمال
بلاطه ـ برهان كركوتلى ـ حسن مسعود .

ـ رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣ ـ

أعمال الطباعة : شركة الأمل للطباعة والنشر والتوزيع
ـ إخوان مورفتلى سابقاً
القاهرة ـ هاتف : ٣٩٠٤٠٩٦

وزارة الصناعـــة

هيئة القطاع العام للصناعات الكيماوية

تساهم الهيئة بمنتجات شركاتها العديدة فى تدعيم الاقتصاد القومى بتغطية احتياجات قطاعات مختلفة وهى :

● الزراعة ● الصناعات الثقيلة والخفيفة ● الثقافة والتعليم ● السلع الاستهلاكية ● النقل والمواصلات ● الاسكان والتشييد ● التغليف والتعبئة ● السلع الوسيطة ● الصحة .

سلع صناعية جديدة بديل للمستورد

تمكنت شركات الصناعات الكيماوية من انتاج نوعيات جديدة من السلع الكيماوية ساهمت بقدر فعال فى الوفاء باحتياجات السوق وكبديل للمستورد واهم هذه السلع :

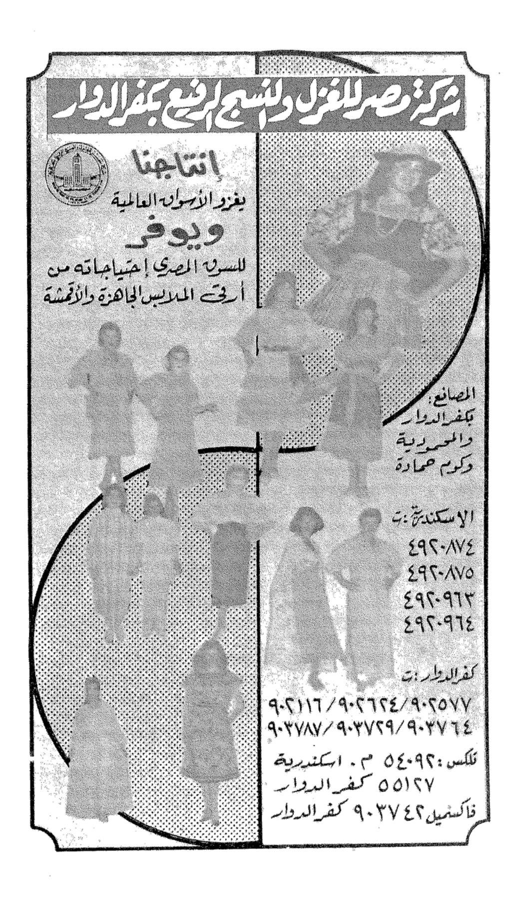
- سماد نترات النوشادر المعدل وهو من انتاج شركة النصر للأسمدة والصناعات الكيماوية بعد البحوث التى قام بها فنيوها بالتعاون مع زملائهم بشركة أبى قير للأسمدة .
- مصرتان وصوديوم تولوين سلفونايت وعامل البلل وعامل الانتشار وكوك السابك من انتاج الوحدة المتعددة الأغراض بشركة النصر لصناعة الكوك .
- الجيلاتين الغذائى والصناعى من انتاج شركة النصر لدباغة الجلود .
- مبيد هيوترين (٢) ومسحوق جيسابريم (١) ومسحوق سوفيلفون (٣) وهى مبيدات زراعية جديدة من انتاج كفر الزيات للمبيدات وانواع أخرى من المبيدات المنزلية وهى :- الروش كيلر، وكفر توكس اكسترا وكفر وبيد .
- الكرتون الدوبلكس المغطى بالألومنيوم والمواسير المصنوعة منه وتستخدم فى لف الحرير وأطباق الحلوى من ذات المنتج أو من الكرتون المغطى بالبولى اثلين من انتاج شركة الورق للشرق الأوسط (سيمو) .
- البطاريات السائلة ببلاستيك بولى بروبلين والبطاريات ذات الغطاء الواحد من المطاط المقسى والبطاريات الرصاص الحامضية وهى بطاريات صناعية لاستخدام السكك الحديدية ومحطات القوى
- كشافات الطوارئ من انتاج الشركة العامة للبطاريات .

سلع تصديرية هامـــة

تتميز منتجات شركات الهيئة بالجودة العالية ويمثل بعضها مكانة مرموقة محليًا وخارجيًا وهى :-

إطارات وأنابيب السيارات والجرارات بأنواعها المختلفة ● فحم الكوك ● نفتالين ● زيت الكرموزون ● نترات الأمونيا النقية (لأغراض المفرقعات) ● الكتان ومشتقاته ● بطاريات جافة (طورش - قلم) ● بيكربونات الصوديوم والكلور السائل ● بعض أنواع المبيدات ● الثقاب ● خشب حبيبى مغطى بالميلامين ● حنفيات بأنواعها المختلفة .

• اعلانات الأهالى •

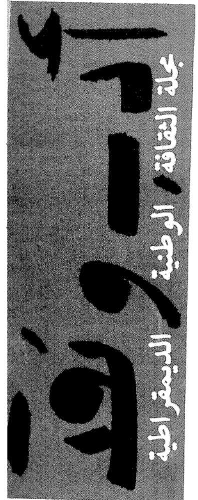


مطبعة
رضوان محمد الفنلي
١٩ شارع محمد رياض عابدين

٣٩

يونيو / يوليو

١٩٨٨



- ندوة
« مهدى عامل :
النظرية والممارسة »
هادى العلوى
لطيفة الزيات
نبيل الهلالى

- أمل دنقل :
سفر التكوين
من الإلهى
إلى البشرى

مسرحية لم تنشر بالعربية

لـ مكسيم جوركى

تحقيق : تجارب الابداع الجماعى فى المسرح والغناء





□ من كتاب العدد □

مكسيم جوركى ، الروائى والمسرحى الروسى العظيم . عاصر الثورة الاشتراكية ودافع عنها ونظّر للأدب الواقعى الاشتراكى . من أعماله الخالدة « **الأم** » ، « **الحضيض** » ، « **البرجوازى الصغير** » .

هادى العلوى ، كاتب عراقى تقدمى ، يقيم خارج العراق ، من أهم أعماله « **الإغتيال السياسى فى الإسلام** » .

عماد عبد الرءوف أبو طالب ، مترجم شاب ، يعمل طبيبا بالغربية ، ترجمته لمسرحية جوركى هى أول عمل كبير يُنشر له .

محمد فريد أبو سعدة ، شاعر مصرى ، واحد من أبناء الموجة الثانية لشعراء الستينات . انتشر شعره مع حرب الاستنزاف ٦٩ / ٧٠ ، صدر له ديوان « **السفر إلى منابت الأنهار** » عام ١٩٨٥ .

المساهمات الأدبية والفكرية التى تنشرها « أدب ونقد » غير مدفوعة الأجر ، ويقدمها أصحابها تطوعا لدعم العمل الثقافى الوطنى الديمقراطى .

المراسلات : مجلة أدب ونقد ـــ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت ـــ القاهرة ـــ مصر

الاشتراكات : (لمدة عام) : داخل مصر) ١٢ جنيها ـــ (البلاد العربية) : ٥٠ دولار ـــ (أوروبا وأمريكا) : ١٠٠ دولار أو مايعادلها

أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

٣٩

السنة الخامسة ـــ يونيو ١٩٨٨

رئيس مجلس الإدارة

لطفى واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش

المستشارون

د . الطاهر أحمد مكى

د . أمينة رشيد

صلاح عيسى

د . عبد العظيم أنيس

د . عبد المحسن طه بدر

د . لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

سكرتير التحرير

حلمى سالم

مجلس التحرير

إبراهيم أصلان

د . سيد البحراوى

كمال رمزى

محمد روميش

افتتاحية

بعض أسئلة عن الفكر والثورة

فريدة النقاش

قيمتان ثوريتان كبيرتان يتضمنهما عددنا هذا فى زمن كادت فيه كلمة الثورة أن تشطب نهائياً من قاموس الحياة الثقافية وحتى السياسية ، باسم الواقعية تارة وباسم المرونة تارة أخرى ، ولذا فإنهما تكتسبان هنا أهمية إضافية ، من حيث هما دعوة لنا للتأمل سواء فى المصطلح نفسه أو فى تلك الوقائع التى تتوالى فى الحياة العربية وتبرهن على أن الثورة مازالت مطلباً جماهيريا ، بل ومهمة حياة يمارسها الفلسطينيون فى الأراضى المحتلة ، لتدخل فى الطقوس اليومية للشهر السابع على التوالى ، وتنتج أدبا يحدوها ويؤاكبها ، وتصك شعارات ونداءات ورجالا ، وتتولد من آلامها حياة جديدة هى بدورها نبع ثر لأدب جديد ، وشهادة على أن الثوريين لم يكونوا أبدا مجرد حالمين رومانسيين يؤمنون بالقوة الجبارة للشعب المنظم الواعى .

كان المفكر المناضل الشهيد « **مهدى عامل** » الذى نقدم ملفا فى ذكراه الأولى واحدا من هؤلاء ، وما يزال .

وكان الكاتب المبدع « **مكسيم جوركى** » الذى نقدم له مسرحية لم تنشر من قبل بالعربية واحدا من هؤلاء ، ولا يزال .

وقد اجتهد كل منهما على الطريق الذى إختاره ليترك لنا أثره الباقى بقدرته على إلهام أجيال تعيش وأخرى سوف تأتى على الطريق نفسه .

انشغل « مهدى عامل » بمستقبل الثورة العربية التى يعرقلها ما أسماه « بنمط الانتاج الكولونيالى » . ولم تغب متطلباتها اليومية عن ذهنه وقلبه وهو يحلق فى سماء الفكر المجرد الصافى . وكتب فى الفلسفة والتربية وعلم الاجتماع والتاريخ ، كما كتب الشعر . وفى كل ميدان من هذه الميادين كان يبحث بعقل نزيه وعبقرى وقلب يفيض بالمحبة عن المرتكز الرئيسى : حيث تلتقى الأفكار بالمتطلبات النضالية المباشرة وتصبح أداة حاسمة من أدواتها .

وعلى هذا الطريق نفسه جاءت الندوة التى أعدها مركز البحوث العربية بالاشتراك مع لجنة الدفاع عن الثقافة القومية تحت شعار « **النظرية والممارسة فى فكر مهدى عامل** » والتى ننشر هنا تقريرا عاما عنها ، ونختار من بحوثها بحثا للمفكر والمناضل العراقى « **الهادى العلوى** » مع كلمتين ألقيتا فى الجلسة الختامية عن شهداء الفكر العربى لكل من الدكتورة لطيفة الزيات والأستاذ أحمد نبيل الهلالى .

ولابد أن نسجل أن هذه الندوة قدمت وجها مختلفا تماما عن حالة متكررة على امتداد الوطن العربى يمكن أن نسميها « إحتراف الندوات » الذى تخصص فيه مجموعة من الباحثين الشائعين ، إذ يكتبون فى كل شىء وفى أى شىء فيحولون الولع بالمعرفة وإرتقاء دروبها الصعبة إلى مايشبه التجارة ، ويروجون بوعى أو بدون وعى أحيانا لفكرة حيادها الكامل ، ومن ثم يقدمون أنفسهم خداما لأى « أمير » باعتبارهم خبراء .. وهكذا حرص مركز البحوث العربية إتقاء للإنزلاق فى هذا الحياد « المر » أن يكون عنوان ندوته عن النظرية والممارسة معا .

●●●

لقد توصل مهدى عامل بعد درس طويل إلى النفى الكامل لوجود « **بورجوازية وطنية** » على الساحة العربية ، وهى نتيجة تحتاج لدرس ونقاش طويل آخر . وسوف نفتح باب مناقشة هذا الموضوع الخطير فى ساحةالفكر تاركين ساحة الممارسة للسياسيين . وان كان الجهد الذى نبتغيه لن ينفصل كثيرا عن متطلبات الممارسة ، بل إنه يعصمها من التجريب . ولعل هذا الملف أن يكون فاتحة لمناقشة أوسع . ٥

ويهمنى أن أسجل من باب فتح الموضوع ملامح فرضية تتوفر شواهد كثيرة على صحتها فى تجربة حكم البورجوازية العربية وهى **إن كل الاشتراكيات « الشعارية » التى تختلف من بلد لآخر فى الوطن العربى وتتخذ اسم العدالة الإجتماعية هنا أو الإشتراكية العربية هناك ، بل وتحمل إسمها بعض الأحزاب فتتضح فى أدبياتها ... هى التعبير الفكرى الأمثل عن طموح « البورجوازية الوطنية » ومن بقى منها**

بشكل خاص خارج شبكة التبعية طموحها لانجاز إستقلالها وإقامة مجتمع آخر متحرر من الاستعمار ومن « الاستغلال » فى قولها . وإنه لمن الخطأ الفادح أن نقارن بين هذه « الإشتراكيات » وبين الإشتراكية الديموقراطية فى معظم بلدان أوروبا الغربية ، والتى تتحالف مع الامبريالية الأمريكية ، لا من موقع التبعية وإنما كشريك كامل الأهلية مثلها مثل إسرائيل ؛ وليس غريبا أن نجد علاقات وثيقة جدا بين حزب العمل فى اسرائيل وهذه « الاشتراكيات » فى اطار الدولية الاشتراكية أو خارجها بحكم المصالح الاستعمارية التى توحدهما ، وبالرغم من اللافتة الاشتراكية .

وهنا تكتسب إحدى أفكار مهدى عامل الأساسية خطورة كبرى ، وتحتاج إلى إعادة تدقيق حريص ، حين يقول إنه ليس من الضرورى أبدا أن تتتابع المراحل الخمس التى عرفتها المجتمعات البشرية حتى الآن بنفس الطريقة وعلى ذات النسق فى كل بلدان العالم . وتلك المراحل الخمس هى « المشاعية البدائية ــ العبودية ــ الاقطاع ــ الرأسمالية ــ وأخيرا الاشتراكية » . وهو يرشح المرحلة التى تعيشها حركة التحرر العربى الآن لتكون **إندماجا كاملا بين مرحلتين حيث يستحيل أن توجد مرحلة رأسمالية نقية ، كتلك التى عرفها التاريخ الأوروبى لأن أفق مثل هذه الرأسمالية مسدود بفعل الاستعمار والامبريالية أى بفعل التبعية .**

وهكذا ينفى تماما وجود مايسمى « **بالبورجوازية الوطنية** » وهو يجعل من الساحة اللبنانية مختبرا لفكرته تلك ، ولا يستطيع ــ بحكم مايقدمه الواقع العربى والفلسطينى بخاصة من براهين على عدم صحتها ــ أن يعممها . وحتى حين يسعى « **الهادى العلوى** » للتعميم ــ على النطاق العربى على الأقل ــ يتعرض لمآزق شتى .

لكن تظل من الفضائل الكبرى لمثل هذه الإسهامات الفكرية العميقة ، المهمومة بمستقبل الثورة العربية ومسارها الآنى ، أنها تطرح القضية برمتها لا فى ساحة الفكر فحسب وإنما فى ساحة الممارسة أيضا .

* * *

ويزيد من تعقيد المسألة على المستوى الفكرى أنه باستثناء « **الاشتراكية العلمية** » التى هى فكر الطبقة العاملة واختيارها المذهبى ، أيا كان ضعف أو قوة هذه الطبقة فى هذا البلد أو ذاك ، فليس بوسعنا أن نجد « فكرا » نقيا متماسكا للطبقات الأخرى ومن بينها البورجوازية الوطنية ، التى هى موضوع المساءلة ، خاصة أن هذه الطبقات التى تتولى سلطة الحكم فى كل البلدان العربية ــ باستثناء « اليمن الجنوبى »

حيث لاتوجد طبقات مستغِلة ـــ تعلن نفسها ممثلة للمجتمع كله مدافعة عن مصالح الجميع ، رغم أن المجتمع يظل منقسما إلى طبقات ذات مصالح متباينة . وتتجلى أفكارها « الشعارية » لى هذا النحو : تنشد « سلاما اجتماعيا » ، ويخيل اليها أنها أنجزت بالفعل هذا الذى يسمى **بالسلام الإجتماعى** . وتبرز نزعتها تلك أيضا فى معالجتها للمصالح المتباينة التى تفصح عن نفسها واقعيا فى شكل تفاوت كبير بين الناس وبعضهم البعض . فترى ان هذا التفاوت هو من طبيعة الأمور ، أى أنه مخلوق مع العالم يوم أنشأه الله الذى وزع الحظوظ . وهى تسعى « **لإذابة الفوارق بين الطبقات** » ، وتقيم ايديولوجياتها خليطا من الديانات والأفكار الاصلاحية والطوباوية والقومية . ويظل خوفها من الامبريالية وهى تحاربها ، محكوما بخوفها من قوة الجماهير الكادحة وعلى رأسها الطبقة العاملة . وهو خوف يحكم كل مقولاتها الفكرية .

إن الوعى بكل هذه الملابسات التى تعيش « **البورجوازية الوطنية** » فى ظلها شيء وانكار وجود مثل هذه البورجوازية شيء آخر تماما ، وهو من قبيل الخطأ المأساوى ، ذلك الخطأ الذى كان بطل التراجيديا اليونانية يسقط فيه ليكون المبرر الدرامى القوى لموته المحقق .

وقصدت المجلة أن تنشر بهذا التوسع بعض ما دار من مناقشات وأفكار حول « مهدى عامل » ، التى نأمل أن نواصلها فى مستقبل الأيام ، لأننا نعرف أيضا عمق تأثيره على أجيال متعاقبة من شباب الباحثين والمناضلين التقدميين الذين ينشدون الوضوح والثقة ، ويقدم لهم فكره ما يبتغون من وضوح وثقة ، ويبقى أن تعقيد إختباره فى واقع أعرض وأكثر تنوعا .. أى على صعيد الوطن العربى كله .. ونقول مع الدكتور رفعت السعيد فى البحث المقدم للندوة : **كان مهدى عامل محكوما بالجغرافيا (لبنان) التى شكلت المكان .. كما كان محكوما بزمان تراجع حركة التحرر العربى وهى عناصر لابد أن توضع فى الحسبان** .

●●●

وينتمى الهادى العلوى بدوره إلى فكرة رومانسية فحواها أنه اذا لم تنهض القوى السياسية الراديكالية فى الوطن العربى بالمهمات المطروحة عليها ، وحيث تندمج مرحلة التحرر الوطنى بمرحلة التحول الاشتراكى ، فلابد أن تتشكل قوى أخرى جديدة تنهض بهذه المهمة . وهى فكرة مستخلصة من النتائج التى توصل إليها المفكر الشهيد نفسه حول تطابق المرحلتين وإمتزاج مهماتهما ، والتى لا تخلو بدورها من نزعة رومانسية تقوم على إعلاء شأن الإرادة الذاتية للثوريين فوق معطيات الواقع الموضوعى . وكثيرا ما يتخلق من أعطاف هذه الرومانسية أبطال مأساويون يتحلون

بأنبل الصفات وبالشجاعة الضرورية وما يزيد عنها ، والتى تجعلهم يتصدون للظلم والعنف بكل قدراتهم وحتى بأجسادهم ، ولا يعترفون أبدا بالصبر والمراوغة .

●●●

ومكسيم جوركى هو واحد من كتاب عصرنا الكبار والثوريين القلائل الذين إستطاعوا أن يبدعوا فى مجالين معا على مابينهما من تباين ، أى فى الرواية والمسرح . ففى حين قدم واحدة من الروايات الثورية الكبرى التى تؤرخ لعصر بكامله هى « **الأم** » ، قدم ـــ كذلك ـــ مسرحيات بوسعها أن تبقى كما بقيت « **الأم** » وان تواصل التأثير فى حياة العصر مثلما تؤثر .

فى مقال له بجريدة الأهرام عن مسرحية جوركى « **الحضيض** » **قال عنه لويس عوض فى محاولة لتفسير اختياره لمصاحبة المسرحيين بدلا من الكتاب والمثقفين الآخرين : إن « جوركى » كان يهرب من نقص ثقافته ومن الاحساس بالدونية إزاء المثقفين الكتاب . أما « لونا تشارسكى » أول وزير ثقافة للثورة الاشتراكية** فى روسيا فيقول فى مقدمته لأعمال جوركى ما يمكننا أن نجده تفسيرا آخر تماما لمرافقته للمسرحيين وحتى لاختياره كتابة المسرح :

« فهو ، بحكم كونه إنسانا ، تجرع الماء الأسود من قاع بحر الحياة ، مطلع بأفضل شكل على ذلك الواقع ، الواقع الجماهيرى الثقيل الذى تعيش فيه أغلبية البشرية ، والذى عاشت فيه ، على أى حال ، الأغلبية الساحقة من مواطنى روسيا القيصرية سابقا . لقد تجرع شخصيا كل مرارة هذا الواقع وآلامه ، وشاهد الآلاف المؤلفة من أمثاله الذين يعيشون حواليه ، إن شعور المرارة والألم الهائل من إهانة الانسان واحد من المشاعر الطاغية التى تطورت فى ذهن ألكسى مكسيموفيش (جوركى) منذ الفتوة . كان يدرك كيف يستولى الحقد الوحشى على الناس فى هذا الجو مع أن بوسعهم أن يغدوا من أنبل البشر فى ظروف أخرى ، وكان يدرك كيف تقهر إرادتهم وكيف تشوه ملامحهم الإنسانية كذلك ، وبالطبع ، لم تتبادر إلى ذهنه ولا للحظة فكرة إدانتهم لأن أليكسى مكسيموفيش (جوركى) كان يعتبر نفسه من حيث جوهر الأمر واحدا منهم وعنصرا من عناصر هذا الجمهور الأكثر إهانة .

بيد أن الشعور بالألم والعنف والسوداوية لا تستولى على نتاج جوركى أبداً .. فقد كان لدينا كتاب ، وهم كتاب موهوبون إنحدروا من صلب الشعب

وحملوا إلى أدبنا شحنة هائلة من الألم والمرارة . فقد كان بين الشعبيين كتاب مثل ريشيتكوف وليفيتوف اللذين لايضاهيان جوركى بالطبع من حيث الموهبة ، ولكنهما مع ذلك كانا يتحليان بقابليات ثرة : فلماذا هلكا ولم يتمكنا من الانفتاح بهذا الاتساع الهائل كما فعل جوركى ؟ ذلك لأن الظلام إستولى على كيان الوعى وكيان الروح لديهما . واذا وجدنا أحيانا لدى هذين الكاتبين نماذج وضاءة تواجه ظلمة الحياة كأشعة باهتة فإن تلك الأشعة منسحقة مترددة غامضة . أما جوركى فنجد لديه منذ البداية أشعة نشيطة . ونرى أن فؤاده ينطوى منذ البداية على نجمة ملتهبة وهاجة » .

لم يكن الإحساس بالدونية اذن هو الذى دفعه لمصاحبة المسرحيين ، بل ظمؤه الذى تاق للإرتواء بالمعرفة الحقيقية لحياة المسحوقين والكشف فى أغوارها العميقة ، عن تلك النجمة الملتهبة غلى حد قول تشارسكى ، ولعلنا نستطيع أن نتعرف فى هذه المسرحية القصيرة على مصدر تلك الرحمة الآسرة التى يغدقها قلمه مثلما قلبه على هؤلاء العاجزين عن الالتحاق بالثورة القادمة ، الذين أحاط بهم الجذب من كل جانب .

●●●

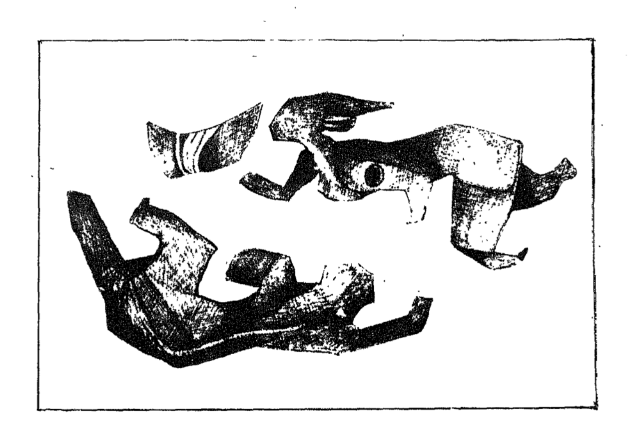
ومن تلوينات هذه القيم الثورية فى العمق يضم عددنا ملفا صغيرا عن الإبداع الجماعى فى المسرح ، والآداء الجماعى فى الغناء ، على أمل أن يكون بدوره فاتحة لمناقشة واسعة مستفيضة حول إمكانيات هذا الشكل من الإبداع كحل مستقبلى محتمل للخروج من المآزق المختلفة للأنماط التقليدية التى عجزت واقعيا عن تلبية الإحتياجات الجديدة للجمهور وللمبدعين على حد سواء .

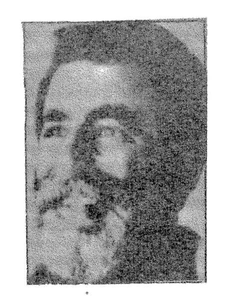
وليس غريبا أن يكون شاعر ومفكر مسرحى تقدمى هو « برتولد بريخت » قد كشف ــ بأعمق نحو ــ تلك الإمكانيات التى يتوفر عليها الكورس القديم فى المسرح اليونانى ودفع به ممثلا عصريا للجماعة إلى مقدمة ما أسماه بـ « المسرح الملحمى » ليكون منشدها وصوت ضميرها الحى . ويرى الفكر التقدمى أن بداخل كل انسان فنانا كامنا ، ولد مع إكتشافه لقدراته ازاء الطبيعة التى كانت غامضة بأسرارها وقواها الخفية حين دفعته لإبتداع السحر ، وتكاتفت عوامل كثيرة فى المجتمع الطبقى بعد ذلك لقهر هذا الفنان المشاغب أو إخماد جذوة روحه وتوهجه ، وتخلقت محرمات من كل لون تزايدت مع الضغوط الإجتماعية وهى تدفع بالإنسان المقهور دفعا للاستغراق فى إشباع حاجاته الأولى بكل مايملك من طاقة ودون فن كثير ، حيث تتبدد قدرات ذاك الفنان وتتآكل ، وتتولى طمس معالم ماقد يتبقى منها حيا ، أو تذوى

بسبب الانقسام الطبقى ذاته ، الذى يتحول الفن بمقتضاه الى سلعة وموضوع للتجارة والفنان إلى شخصية خارج المواصفات تحيط بها الشكوك ، وتتكفل المساحة التى يضعها المجتمع الطبقى التقليدى بين الفنان والناس بتعميق هذه الشكوك التى تفضى بدورها إلى خنق أنفاس الفنان الباقى حيا فى داخله .

ولكن إخراج الفنان من هذه المواصفات يؤدى أيضا لزيادة مساحة الحرية التى تغيب فى المجتمع لتتجلى فى الفن ، وحين يأتى الفن إلى ساحته بجماعات أكبر حيث يتخلق هذا الشكل الذى نحن بصدده فإنما تكسب الحرية أرضا جديدة تضاعف من قدرة الفن الجميل على زلزلة أركان المجتمع الطبقى وووضع أسسه موضع المساءلة .

هذا عدد إذن يطرح أسئلة عن مستقبل الثورة على مستويات عديدة ، فكرية وفنية ، سوف يكون علينا أن نواصلها فى مستقبل الأيام . ونعدكم أن نفعل ذلك فى أعداد قادمة سواء توفرت لنا مادة حية كتلك التى يحملها عددنا هذا ، أو قصدنا نحن إعداد ماتثبت لنا الوقائع كل يوم أنه ضرورى وأننا جميعا بحاجة إليه .





الفكر والممارسة عند مهدى عامل

« مركز البحوث العربية »

بناء على الدعوة التى وجهها مركز البحوث العربية للدراسات والتوثيق والنشر لعقد ندوة بحثية موسعة حول قضايا الفكر والممارسة عند الشهيد اللبنانى الدكتور **حسن حمدان** الذى عرف مناضلا باسم مهدى عامل وفى الذكرى الأولى لاستشهاده انعقدت ندوة **الفكر والممارسة عند مهدى عامل** فيما بين ٢٧ — ٢٩ مايو ١٩٨٨ بمقر **مركز البحوث العربية** بالقاهرة .

وقد كان ذلك تأكيدا لمبادرة مبكرة من داخل **لجنة الدفاع عن الثقافة القومية** فى مصر للاحتفاء **بشهداء الفكر العربى** ازاء متابعتها بالقلق الشديد لسلسلةاغتيالات المفكرين والمثقفين والكتاب والفنانين العرب بما لم يتوقف عند حسين مروة أو غسان كنفانى أو سهيل طويلة أو ناجى العلى ، وإنما يمتد من قبلهم وبعدهم الى العشرات بشكل لايعنى إلا اتصال اهداف الرجعية والظلامية مع أهداف الصهيونية والامبريالية فى ضرب الحرية والتقدم بوطننا العربى .

وبالتعاون الكريم مع أصدقاء ورفاق حسن حمدان (مهدى عامل) من العاملين على قضية التقدم والملتزمين بتأكيد القيم الفكرية والثقافية العالية لهؤلاء المناضلين الشهداء ، فساهم فى الندوة ممثلون من مجلة « **الطريق** » اللبنانية والموفدون من الجامعة اللبنانية ومعهد الإنماء العربى ببيروت وتعذر حضور أساتذة أفاضل من سوريا وفلسطين والجزائر والعراق ممن عرضت أوراقهم فى الندوة .

وقد قام على تنظيم الندوة لجنة محلية عاونت المركز على أداء هذه المهمة الصعبة وهو فى بداية عمله العلمى والثقافى ضمت الأساتذة : د.أمينة رشيد مقررة الندوة وحلمى شعراوى ومحمود العالم ومنى أنيس اعضاء اللجنة .

وعاونتها مجموعة من الباحثين بالمركز واصدقائه الشبان الذين بذلوا جهدا لاينكر لإنجاحها . وقد قامت الندوة على محاور ثلاثة أساسية :

ا ــ قضايا التراث العلمى العربى انطلاقا من جهد مهدى عامل .

ب ــ الفكر النظرى عند مهدى عامل والمقولات التى يطرحها على الفكر العربى المعاصر .

ج ــ الفكر فى الممارسة كما فهمه مهدى عامل مطبقا على أنماط الانتاج وعلاقات التبعية الكولونياليه وأزمة البرجوازيات العربية والمشكلة الطائفية وقضايا التعليم .

د ــ الشعر عند مهدى عامل .

وبدأت الندوة فى جلسة افتتاح احتفالية صباح ٢٧ مايو ١٩٨٨ جرى فيها تكريم السيدة **ايفلين حمدان** حرم الشهيد مهدى عامل التى القت كلمة بهذه المناسبة كما القيت كلمات باسم المركز والمثقفين المصريين ، وتحدث فيها ممثل رفاق مهدى عامل الأستاذ **محمد دكروب** رئيس تحرير « **الطريق** » . وقُدم تقرير عن اعمال الندوة ونظامها .

واستمرت الندوة فى خمس جلسات تتابع على رئاستها مفكرون عرب أجلاء من مصر وخارجها وقدم خلالها ١٨ باحثا عربيا بحوثهم وفق المحاور المقررة مما توفر طبعه وتوزيعه على المشاركين .

ولقد شهدت الندوة حوارا غنيا ومعمقا حول الإطار الفلسفى لفكر مهدى عامل وقضاياه النظرية كنموذج لاجتهاد المثقفين الماركسيين العرب فى قضايا التراث والواقع الاجتماعى المعاصر ، ذلك الاجتهاد الذى اتسم بالجرأة والتحرر والمتابعة الدقيقة .

كما استمر الحوار على امتداده ليشمل قضايا الصراع الاجتماعى ومكانة فكر الطبقة العاملة كفكر ثورى يعالج اشكاليات التغيير والتحالفات ومراحل الانتقال والتبعية البنيوية . ويتعرض لآثار المرحلة الاستعمارية فى الوطن العربى على التشكيلات الاجتماعية والطبقات السائدة والمقهورة وحركة الثورة العربية ومتطلباتها . ومن موقع الاهتمام بفكره وقيمته قام عدد من المشاركين بوضع مفاهيمه موضع التحليل والنقد .

ومثلت الندوة فى كل هذه القضايا حلقات بحثية جادة ، طرحت فيها آراء متنوعه اتفقت واختلفت بموضوعية عالية ، وتبودلت الآراء بين كافة الباحثين والمناقشين بالاخلاص والجدية المناسبتين لتناول الانتاج الفكرى لمناضل عظيم مثل مهدى عامل .

وقد اعتبرت الندوة بحق « ورشة فكرية » حول كثير من القضايا الهامة لواقعنا العربى ومستقبل النضال الوطنى والاجتماعى فى الوطن العربى ، وكانت معظم القضايا تؤدى الى زيادة الجديد الذى يجب متابعته وتعميق البحث فيه ، مما فرض على جميع المشاركين احساسا بضرورة الاستمرار فى هذا الجهد المشترك المعمق .

لقد كان انعقاد ندوة « **الفكر والممارسة عند مهدى عامل** » أحد أشكال العمل الضرورى للحوار المستمر بين المثقفين والباحثين العرب العمومين بقضايا الثقافة التقدمية والجماهير العربية ، خاصة

وان البدء جاء بتناول فكر مهدى عامل نموذجا للفكر الذى يلتزم بقضايا الوطن وجماهيره ، ويربط بين النظرية والممارسة فى وحدة عضوية مبدعة يعانى من انفصامها كثير من المثقفين والتيارات الفكرية فى وطننا .

وقد أدى الحوار بين الهيئات المشاركة فى الندوة والمفكرين الذين حضروها الى الاتفاق على بعض نقاط العمل الهامة فى المرحلة القادمة .

ـــ استمرار الاتصال بين أصدقاء مهدى عامل لنشر أعماله وتعميق المعرفة بانتاجه وفكره وبحث قضاياه ، مطبقة على الواقع الاجتماعى العربى .

ـــ نشر أعمال الندوة على نطاق واسع بأقطار الوطن العربى وعرضها بأشكال مختلفة فى المجالات والمنتديات البحثية .

ـــ عقد الحلقات البحثية الجديدة حول القضايا التى أثارتها الندوة فى أكثر من بلد عربى .



المثقفون وكسر العزلـة

د.لطيفة الزيات

يأتى إحتفالنا اليوم بذكرى **شهداءِ الفكرِ** ، كختام للندوة التى أقَامَها مركز البحوث العربية بالإشتراك مع لجنة الدفاع عن الثقافةِ القوميةِ عن **فكر مهدى عامل مابين النظرية والممارسة** .

وقد إستمرت الندوة من ٢٧ إلى ٢٩ مايو سنة ١٩٨٨ ، وإشترك فيها عددٌ كبيرٌ من الباحثين من مختلف الإتجاهات الفكرية من المصريين واللبنانيين . وتميزت الندوة بقدرٍ كبيرٍ من الجديةِ والجودةِ ، وإغتنت بروافد فكرية متعددةٍ ومتنافرة أحيانا تدخل فى حوار حميمى ، كما ينبغى أن تفعل ، وهى تتفقُ وهى تختلفُ مع فكر مهدى عامل ، وهى تُجمع فيما بينها ، رغم كل إختلاف ، على تقدير إجتهادات مهدى عامل الفكرية ، وعلى إعتبار هذه الاجتهادات إثراء للفكر العربى ، من حيث تشكل دعوة الى التفكير فى مشكلات الحاضر والمستقبل ، ومن حيث لاتُقِر نهائية الحلول ، بل تطرح إشكالياتِ جديدة تستدعى الجدل والحوار وإمعان التفكير ليتواصل الفكرُ الثورى حيا متجددا ، ملاحقا لتطورات عصره ، لصيقاً بهذه التطورات ، وقائدا لها .

وقد حققت الندوة ، فى اعتقادى ، أهدافها من حيث أثبتت أن الفكر لايموت بإغتيال صاحبه . صحيح أن هذا الفكر يبقى منقوصا ، مفتقرا إلى الإكتمال ، وكم هى عظيمة إحتمالاتُ الإكتمال التى يغتالها

* الكلمة التى ألقتها د.لطيفة الزيات ، مقررة لجنة « الدفاع عن الثقافة القومية » ، فى الندوة التى أقامتها اللجنة حول « شهداء الفكر العربى » فى ختام الندوة التى أقامها مركز البحوث العربية حول « الفكر والممارسة عند مهدى عامل » . وقد تحدث فى اللقاء : د.رضوى عاشور ، المفكر اللبنانى محمد دكروب ، المحامى نبيل الهلالى .

القتلة ! ، ولكن الصحيح أيضا أنه مامن مفكر ثورى عربى حظى بهذا القدر من الجدل الذى حظى به مهدى عامل ، ميتاً حيا .

وقد حققت الندوةُ هدفا آخر من أهداف مركز البحوث العربية ، ولجنة الدفاع عن الثقافةِ القومية ، وهذا الهدفُ هو الدعوةُ الى التفكير والحوار ، والخروج بالجديد من خلال التعدد والتنوع والحوار الخلاق . إننا نعتقد أن مقتل أمتنا العربية ، يكمن فى هذه المحاولةِ السائدةِ الآن فى عالمنا العربى ، لتسييد الفكر الواحد وإحلال منطق القمع والقوة الغاشمة محل الحوار ، سواء أجاءت هذه المحاولة للقمع الفكرى من جانب الأنظمة ، أو من جانب جامعاتٍ رجعية فاشية تُفرزها الأنظمة المترديةُ . وشهداء الفكر الذين نحتفل بذكراهم اليوم هم ضحايا هذه المحاولة الفاشية لتسيد الفكر الواحد ، ولإحلال القوة الغاشمة محل الحوار .

وتولى لجنة الدفاع عن الثقافة القومية إهتماما كبيرا لشهداء الفكر بمدى مايتصل الموضوعُ بمصادرة الفكر عامة ، وبمحاولة تسييد فكر واحد باستخدام القوة المسلحة . وقد سبق أن احتفلت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية بالشهيدين حسين مروة وناجى العلى ، وفى إطار الإهتمام بجذور المشكلة ، أقامت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية سلسلة من الندوات حول **الوافد والموروث** ، إيمانا بضرورة إقامة التوازن الصحيح فيما بينها ، حتى تتأصل ثقافتنا الوطنية والقومية بالإنفتاح على كل ما من شأنه أن يغنيها ، وبحيث تتعدد مصادر هذه الثقافة وتتنوع من خلال الإختلاف فى ظل الوحدة .

وفى ظل نفس المفهوم أقامت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية سلسلة من الندوات عن الفتنة الطائفية فى مصر . إذ أننا ندرك أن الخطر الموجود فى لبنان يتربص بنا هنا فى مصر وبقية الدول العربية ، ومابين إرهاب الأنظمة من ناحية وإرهاب المنظمات الفاشية التى تُفرزها من ناحية أخرى نعيش فى مختلف الأقطار العربية محاصرين ، وتتعدد صورُ الإرهاب تُحاصر الفكر قبل أن يتشكل ، وتصادُره إن تشكل بالقمع والسجن والتشريد والقتل أحيانا . إن كل مثقف عربى مهمومٌ بمصموم أمته ، يتلفت حوله متسائلا إن كان دوره قد حان ، ومحاولا إستبعاد حلول الدور عليه قدر الإمكان ، وهذا فى حد ذاته نجاحٌ لقوى الإرهاب دينيا كان أم لم يكن .

أننا نعيش مناخا ثقافياً تردى كما لم يترد من قبل ، ولا يتأتى أن يتحقق أى تقدم إقتصادى أو اجتماعى لقطر من الأقطار العربية فى ظل هذا المناخ ، فهو مناخ يكرّس التبعية الداخلية والخارجية أيضا ، ويكرس المخطط الامبريالى الصهيونى لتمزيق أمتنا إلى دويلات والاحتفاظ بها فى إطار النفوذ الامبريالى الصهيونى . وفى ظلّ هذا المناخ ينبغى التصدى ، أيا كانت الصعوبة ، وأياً بلغت التضحيات ، ففى الميزان ماهو أكثر من الحرية الفردية للمثقف .

لتكن المجابهة فى الضوء

نبيل الهلالى

الزميلات .. الزملاء .. الرفاق

من الطبيعى .. والبديهى .. ان تختتم ندوة عن فكر مهدى عامل .. بأمسية عن شهداء الفكر العربى .

فلقد كان مهدى عامل واحداً من ألمع فرسان مسيرة الفكر العربى .. وواحداً من أبرز شهداء هذا الفكر .

والفكر العربى ملاحق ومستهدف بالاضطهاد والقهر منذ أقدم العصور . ويشهد التاريخ بأن أعدادا غفيرة من أساطين الفكر العربى ، من فقهاء وقضاة ، قد اضطهدوا وعذبوا لأنهم أبوا أن يجرى لسانهم بما يريده الحاكم ، أو ان يحنوا الرأس له .

وإذا كانت الحركة الوطنية اللبنانية قد قدمت على مدى السنوات الأخيرة القسط الأوفر من شهداء الفكر .. بدءا من شهيد الحركة الوطنية اللبنانية كال جنبلاط وانتهاء بشهداء الحزب الشيوعى اللبنانى سهيل طويلة وحسين مروة ومهدى عامل ، الا ان ظاهرة اغتيال الفكر العربى ليست بحال من الأحوال ظاهرة لبنانية وانما هى ظاهرة عربية .. كان لها بالأمس مقدمات وستكون لها غدا امتدادات فى كل أرجاء الوطن العربى .

والفكر العربى يواجه طابورا طويلاً من الأعداء .. يحاول كل بطريقته .. اغتيال الفكر العربى .. وتزييف الوعى العربى .. وتغييب العقل العربى . وهذا الطابور يضم : الامبريالية ،

الصهيونية ، الرجعيات العربية المحلية ، الأنظمة العربية المستبدة ، القوى الفاشية ، القوى الظلامية ، التعصب الطائفى ، الهوس الدينى ، التعصب المذهبى داخل الدين الواحد .

وتتنوع طرق وأساليب اغتيال الفكر العربى .

فهناك القتل فى قاعات التعذيب .. الذى راح ضحيته الشهداء فرج الله الحلو وشهدى عطية الشافعى وفريد حداد ولويس اسحاق .

وهناك القتل فى ساحات الاعدام الذى استشهد بفعله الرفاق عبد الخالق محجوب والشفيع و حسين الشبيبى والأستاذ محمد طه المفكر الاسلامى السودانى .

وهناك القتل غدراً كاغتيال فنان الشعب الفلسطينى ناجى العلى .

وهناك الموت الغامض فى حوادث مريبة كما استشهد شهيدنا زكى مراد ومن قبله بسنوات ، وفى نفس الملابسات ، الدكتور عزيز فهمى .

وأعداء الفكر العربى أذكياء .. ينتقون ضحاياهم باتقان .

فباغتيال محجوب والشفيع سلب السفاح نميرى الطبقة العاملة السودانية أبرز قادتها .

ولأن المفكر الاسلامى السودانى محمد طه خاض معركة بطولية ضد الشعوذة باسم الدين نفذ فيه حكم الردة .. حد الردة .

ولأن الشهيد حسين مروة شن حربا علمية مفحمة على السلفية التى تغيب الحاضر فى الماضى اغتالته القوى الظلامية لأنها أدركت أن الشهيد مروة رغم شيخوخته يحمل فكراً شابا لايشيخ لأن الشيوعية كما يقال شباب العالم .

وكان اغتيال مهدى عامل ايضا اختياراً ذكيا وخبيثا .. لأن مهدى عامل له فضل السبق فى الاشارة منذ وقت مبكر الى (طريق السلامة) بالنسبة للحركة الثورية العربية .. طريق يتخطى القوالب التقليدية .. وممارسة مايمكن ان نسميه بالجلازنوست العربى « المصارحة والمكاشفة الفكرية الجادة » تعبيرا عن توجه الحزب الشيوعى اللبنانى الشقيق بعد مؤتمره الثانى ١٩٦٨ الى الانتقال الى مرحلة الحرب التحريرية ، مرحلة الممارسة الفعلية للديمقراطية والنقاش والحوار العلنى والاقرار بحق الاختلاف والأطروحات الفكرية كمفكرين حزبيين .

وشهداء الفكر العربى التقدمى يغتالون لأنهم مفكرون ثوريون .. يحملون فكرا مقاتلا .. ولا يمارسون الترف الفكرى فى الأبراج العاجية العالية .

والذين اغتيلوا هم بالتحديد الذين تشبثوا بفكرهم .. وثبتوا على عقيدتهم ولم يتزعزوا أبدا ولم يخرجوا عليه .. ولم يُمِت مفعول البترودولار السحرى .. فكرهم الثورى .

واغتيال المفكر العربى جريمة فى حق الانسانية لأنها عدوان على حقوق الانسان .

فاغتيال المفكر انتهاك صارخ لحق التعبير عن الرأى الذى تكفله المادة التالية من الاعلان العالمى لحقوق الانسان التى تقول :

(كل انسان له الحق فى الحياة والحرية والأمان على شخصه)

اغتيال المفكر عدوان صارخ على حق الحياة الذى تكفله المادة السادسة من اتفاقية الحقوق المدنية والسياسية التى تنص على :

(الحق فى الحياة حق ملازم لكل انسان وعلى القانون أن يحمى هذا الحق ولا يجوز حرمان أحد من حياته تعسفا) .

وفى الوقت الذى يتجه فيه المجتمع الدولى بشكل متزايد لإلغاء وتحريم عقوبة الاعدام ، تصر القوى المعادية للفكر والعقل والتقدم على تنفيذ عقوبة الاعدام فى المفكرين التقدميين العرب بلا تحقيق ولا محاكمة .

ان استمرار هذا الأسلوب اللانسانى اللاأخلاقى اللاحضارى ينذر بسيادة التخلف والتحجر .. بل ينذر باحتضار التحضر فى بلادنا..

أيها الأخوة ..

ان تفشى ظاهرة اغتيال الفكر العربى .. تلقى على كاهلنا كمثقفين ثوريين عرب مسئوليات أساسية ثلاثة :

- **أولا : مسئولية استنكار وادانة هذه الجرائم وتنظيم أوسع مظاهر وأشكال هذا الاستنكار وتلك الادانة .**

- **ثانيا : مسئولية تحقيق مايمكن أن نسميه أوسع جبهة من المثقفين والثوريين العرب للدفاع عن حرية وسلامة الفكر العربى .**

- **ثالثا : مسئولية صياغة برنامج نضالى لحماية هذا الفكر ولمواجهة أعدائه ولمقاومة كافة أشكال القمع السلطوى أو الفاشى أو الظلامى .. وللتصدى لكل طابور أعداء الفكر والسابحين ضد تيار العصر العاجزين عن مقارعة الفكرة بالفكرة .. الخائفين الواجفين من الجدل والحوار .**

ولكن حماية الفكر العربى ووقف مسلسل اغتيالات الفكر العربى لن يتحقق .. مالم نصنع تحولا ديموقراطيا شاملا فى وطننا العربى .

ففى ظل ظروف القهر والقمع والاستبداد وغيبة الديمقراطية سيظل الفكر العربى يغتال على أيدى الحكام وغير الحكام .

وفى ظل مصادرة الفكر التقدمى ستنمو وترعرع كل الاتجاهات الظلامية ويشتد عودها .. وتقوى عضلاتها .. وستفشي كل صنوف القيم المستندة الى التمييز والكراهية .

وبديهى أن تحولا ديموقراطيا شاملا .. لايمكن أن يتحقق الا فى اطار تحول سياسى اقتصادى اجتماعى شامل .

وهذا يقودنا على الفور الى أوضاع الحركة الثورية العربية المتردية ويبرز مدى أهمية الشعار الذى يطرحه الحزب الشيوعى اللبنانى الشقيق ، شعار (**حركة ثورية عربية من نوع جديد**) .

ان التحديات الجسام التى تواجه القوى الثورية العربية ، تحتم على الحركة الثورية العربية تجديد نفسها .. لترقى إلى مستوى المسئوليات التى تنتظرها . والى مستوى الآمال العظام المعقودة عليها .

وباب الدخول ، وبداية طريق الوصول الى الحركة الثورية العربية من نوع جديد هو ذلك الباب بالتحديد .. الذى فتحه وغيره بجرأة ومنذ وقت مبكر .. شهيدنا مهدى عامل .. الجلازنوست العربية .. المصارحة .. المكاشفة .. التفكير بصوت مسموع .. الحوار بصوت مسموع .

نحن مطالبون جميعا . شيوعيين وناصريين وتجمعيين تقدميين بأن نتخطى أزمتنا .. بتحقيق وحدتنا .. بكسر عزلتنا .

وعلينا أن نفرز بدقة العدو من الصديق .. وان نتجنب الدعوات المضللة لخلط الأوراق وان نتطهر من أوهام الوفاق أو التلاقى مع أعداء شعوبنا .

علينا أن نجسد التحالفات الطبقية الصحيحة .. تحت القيادة الطبقية الصحيحة .. التحالفات التى تضم تحديدا : الطبقات والفئات والقوى الاجتماعية ذات المصلحة فى استمرار الثورة .. التحالفات التى تلعب فيها الطبقة العاملة بالضرورة الدور الطليعى المتنامى .

أيها الأخوة :

مهما طالت قائمة شهداء الفكر العربى .. سيظل الفكر العربى هو الأبقى .. لأنه الأقوى وكل شهيد سقط .. وكل شهيد سوف يسقط ، سيكتب بدمائه الذكية الحمراء .. على جدران التاريخ شعارا يقول :

(خطوط ريشة الفنان .. ورصاص القلم الرصاص
أقوى وأمضى من رصاصات أى غدارة غادرة)

تحية من الأعماق إلى ذكرى شهداء الفكرالعربى .

تحية خاصة من القلب الى حزب مهدى عامل وحسين مروة وسهيل طويلة .. حزب الشهداء .. الحزب الشيوعى اللبنانى .

وخير تحية لذكرى شهدائنا .. هى أن نظل أوفياء لفكرهم ننشره .. نثريه .. نطوره .
وان نظل أوفياء لمعاركهم .. نخوضها من بعدهم كما خضناها معهم .
وان نظل أوفياء لمسيرتهم .. نكملها حتى النصر .

ختاما أيها الأخوة ..

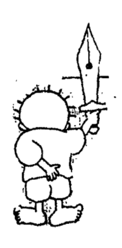
لا أجد أروع ولا أدق تعبيرا عن المهام المطلوبة منا من كلمات مهدى عامل التى تشبه وصيته الأخيرة لنا .. كلماته التى قالها فى الندوة اللبنانية العربية العالمية فى طرابلس قبيل استشهاده .

تقول وصية الشهيد :

« من لاينتصر للديمقراطية ضد الفاشية
والحرية ضد الارهاب
والعقل والحب والخيال والجمال ضد العدمية .. وكل ظلامية
فى لبنان الحروب الأهلية وفى كل بلد من عالمنا العربى
وعلى امتداد أرض الانسان
من لاينتصر للثورة فى كل آن
مثقف مزيف .. وثقافته مخادعه مرائية »

وأخيرا فلنردد بملء الفم مع الشهيد مهدى عامل كلماته :

(فلتتوضح كل المواقف
ولتتحدد كل المواقع
ولتكن المجابهة فى الضوء)



قراءة مهدى عامل ضرورة سياسية ومعرفية

وضوح السياسيّ ، بصيرة المفكر ، خيال الشاعر

هادى العلوى

لعل بعضكم سيتساءل لماذا لم اكتشف هذه الضرورة الا الآن ، قد أكون داخلا مع الذين عناهم الجواهرى فى خطابه للرصافى قبل أن يموت :

وانى اذ أهدى اليك تحيتى   أهّز بك الجيل العقوق المعاصرا
أهز بك الجيل الذى لاتهزه   نوابغه حتى تزور المقابرا

ولم يخطىء الجواهرى كثيرا ولو أنه أخطأ فى التعميم ، ان حالات كهذه قد تلبسنا فى أيام الموجه الأخيرة من الاغتيالات . فهى مثلا قد نبهتنا الى المكانة التى كان ناجى العلى يشغلها فى ساحة النقد الثورى للسياسة . وكان المنبه لذلك أن الذين قتلوا ناجى العلى ، والذين هددوا بقتله فمهدوا لقتله على يد الغير ، كانوا من عناصر الفساد والأفساد فى السياسة العربية الجارية ولما ارتبط مقتل ناجى بهم ادركنا أى دور عظيم كان هذا الفنان يؤديه لشعبه الفلسطينى وأمته العربية . وأعترف أنى لم أكن متحمسا للكتابة عن ناجى العلمى قبل أن يقتلوه .. وكنت أختلف دائما مع فيصل دراج حول أبو جهاد وموقعه فى الثورة الفلسطينية بما هى ثورة مسلحة ، فهو ينظر اليه من وراء الاديولوجيا وأنا انظر اليه من زاوية الفعل . ولما انقتل أبو جهاد على يد المخابرات الامريكو —

★ **هادى العلوى** ، باحث ماركسى فى قضايا التراث العربى . عراقى يقيم خارج العراق منذ سنوات . عضو الهيئة الادارية لرابطة الكتاب والصحفيين العراقيين . عضو هيئة تحرير « **البديل** » المجلة الدورية لرابطة الكتاب . من أهم كتبه : « **الحركة الجوهرية عند الشيرازى** » ، « **التعذيب فى الاسلام** » ، « **الاغتيال السياسي في الاسلام** » .

اسرائيلية ادرك فيصل ان اختيارأبو جهاد دون بقية زملائه انما تم لحكمة . والامبريالية أبصر بما يجب فعله وما يجب تركه ، وكانت الكلمة التى كتبها فيصل عن أبو جهاد اعترافا منه بخطأ رأيه السابق فيه . وهو مع ذلك ، كما أنا ، لم يعطه شهادة براءة اديولوجية . فقد تناول كل منا هذه الشخصية القيادية الفذة على أساس الفعل كخيار فردى لقائد وطنى استطاع أن يميز نفسه من طبقته ليدلل على صحة استثناء استخرجه مهدى عامل من نظرياته حول البرجوازية الكولونيالية السائدة فى عالمنا العربى . فالطبقة ليست شيئا مصمتا ينطبق على جميع أفراده وفئاته بنسب متساوية . فمثلما يمكن البرليتاريا أن تفرز خونة ، وهى تفرزهم فعلا ، يمكن للبرجوازية الكولونيالية ان تفرز ابطالا وطنيين تصدر بحقهم قرارات الاغتيال السياسى . وقد استخدمت الفعل تفرز كمرادف للفعل تطرح .

قد لا يسعنى التنصل من العقوق الذى اتهمنا به الجواهرى وأنا أكتب عن ضرورة قراءة مهدى عامل الآن . وعلى أن أعترف أيضا أنى لم أبدأ قراءة مهدى الا متأخرا ، قبل سنة تقريبا من استشهاده . لكنى من الانصاف للنفس بحيث أقول أنى ما إن قرأته حتى كدت أتحول الى مبشر به . أى أننى لم أنتظر حتى تطلق عليه النار من حاخام أو راهب أو شيخ لكى أنشر محاسنه ، لقد قلت له فى أول لقاء معه بدمشق بعد أن شرعت فى قراءته ان القوم لم يستفيدوا كثيرا مما كتبت ، فقال لأنهم لا يقرأون . وأنا الآن أكرر أن مهدى يجب أن يقرأ ، لا سيما من الذين لا يقرأون ، ففى قراءته شفاء للكثير مما يعانون .

مأثرة مهدى عامل لها جناحان ، مدنى وسياسى . وينهض على هذين مجمل ما كتبه حيث تتوحد المعرفة بالسياسة أو الفلسفة بالايديلوجيا(*) لتوفير مثال حى على الطريقة التى يمكن بها للماركسية أن تندمج فى الذهن العربى أعنى أن تصبح جزءا من سيرورة فكرية حية تتصل برابطة الدم مع ماركسية الغرب التى تشكل الاستمرار الانضج والاكثر حيوية للماركسية الام . ولعل دراسة مهدى فى فرنسا قد ساعدته على ان يكون ماركسيا من طراز خاص . ولو أن هذا ليس شرطا حاتما ، فلو لم يكن لمهدى استعداد ذهنى للتفلسف لكان يرى الثقافة الفرنسية كأى مسافر من العرب والأفارقة .

تتمظهر الماركسية عند مهدى عامل كفلسفة ويتصرف هو معها كمجتهد فى اطار المذهب . على أن مفكرا مثل مهدى قلما يستريح للتمذهب الى حد أن يفكر كتابع يتلقن شيئا من شيخه . هو يتلقى المعرفة من أهلها ليعيد انتاجها وفق شروط اعادة انتاج الفكر الصادر عن فلاسفة العصور الذهبية . واذ هو يتمذهب لفيلسوف كماركس لا يمارس تلمذة فلاحية من طراز صينى وانما يتصل بالينابيع ليعرف كيف تتدفق ، وكيف تجرى ثم كيف تتفرع . **صحيح أن الظروف الجارية للفكر العربى المعاصر لا تسمح بظهور فيلسوف عربى . وأنا لذلك لا أقول ان مهدى قد ارتقى بعقله الى مرتبة الفلاسفة لكنه كان يمتلك أدوات كافية لعودة متبصرة الى ينابيع الماركسية متخطيا الحواجز التى وضعت فى هذا الطريق منذ أن حوّل ستالين هذه الفلسفة الراقية الى دين جديد . وهو يقرأ ماركس دون واسطة فيتخلص من أحد شروط التدين . ويقرأه كفيلسوف فيخرج من**

دائرة الفكر السماوى ويبدو عند هذه الحدود قادرا على تبين الطريقة التى استخدمت فيها مقولات الماركسية لدى الماركسيين الأوائل ، أعنى القدرة على استيعاب الماركسية ليس كمقولات بحتة وانما ايضا كمنهج تفكير . ولعلنا الآن فى حاجة الى تكرار بعض البديهيات من قبيل أن ماركس ومريديه المباشرين كانوا فلاسفة وعلماء . وأنهم بحثوا وفكروا ولم يتلقوا وحيا جاهزا فبلغوه للناس ، ان معاناة الباحث ، مصاعب البحث الجمة ، السبل الوعرة التى يجاهد لاجتيازها بشق النفس تداخل الشك واليقين فى تقييماته ، الاستعداد للمراجعة والاقرار بالخطأ .. هذه وغيرها من مقومات الانتاج الفكرى تتراءى بجملتها فى مجمل ما كتبه أولئك الفلاسفة الاقحاح ، وانما تميزوا عن معظم زملائهم من الفلاسفة السابقين والمعاصرين من بنوتهم الاجتماعية ، بوصفهم معلمين للبروليتاريا جمعوا بين علم الطبيعة وعلم التاريخ فى نشاطهم الذهنى ، وبين المعرفة والسياسة فى نشاطهم العلمى فكانوا مفسرين للعالم ومكافحين لتغييره فى آن واحد .

الفلسفة والايديولوجيا

ومن هذه الجهة كان التباس الفلسفة بالايدلوجيا فى الماركسية ، وبالتالى تعدد صور الأتباع : فالماركسية بما هى تغيير قد تمظهرت فى الحياة كفكر مناضل وجذبت لها بذلك جمهورا لم يسبق للفلسفة أن وصلت اليه بعد أن ظلت طريقة تفكير خالص للخاصة من المفكرين وهى غير ملومة فى ذلك لأن الفلسفة يتعذر تبسيطها دون الاخلال بها ، وبالتالى تتعذر شعبيتها . ان اليوم الذى يصبح فيه كل انسان فيلسوفا قد لا يكون أقرب من يوم الدينونة . لكن الماركسية ارادت أن تكون لعامة الناس حيث أعطت الفيلسوف مهمة جديدة هى تغيير العالم . وقد حققت فى ذلك نجاحا يقارن بنجاحها فى الميدان المعرفى الصرف . وهى بالطبع لا يسعها أن تتخلى عن هذه المهمة أى أنها لا تملك الانكفاء وراء الفكر البحت ، النظرى ، رغم الإغراء المعرفى الشديد الذى يتمتع به هذا الفكر لمثقف خاضع لسلطات العقل ، وكان على الماركسية وهى تختار هذا السبيل دون سائر الفلسفات ان تدفع بعض الثمن ، هو الثمن الضرورى لقاء تعاملها مع الجمهور . لقد صارت تعلم للناس . تطبع لهم فى أوراق وكراريس وتلقن تلقينا كمواد ثابتة وجاهزة نزعت عنها آثار الجهد العلمى فأصبحت من حقائق التنزيل لا يطالها الشك وبالتالى لا تقبل النقاش وانما يجوز السؤال بقصد الاستيضاح لا بقصد المراء ، عملا بالقول المأثور : « انما هلك من قبلكم بكثرة السؤال » وقد انتجت هذه الفلسفة المبسطة ، المشعبنة ، حركات عاصفة على امتداد القرن العشرين ، تماما كما سبق لايدلوجيات كبرى قبلها ان اثارت عواصف غيرت مجرى المياه فى اكثر من مكان ، ولا يسعنى التنبؤ الى أين ستصير الماركسية فى ثوبهاالشعبى هذا . ومن المعروف مع ذلك ان الجماهير لا تتحرك الا بالايدلوجيا المتطابقة فى لحظة معطاه مع قضاياها الملتهبة . ويعنى ذلك ان فى وسع الماركسية أن تحتفظ بنبوتها الى زمن طويل حتى تتحرر جميع الشعوب من الاستعمار (النهب الخارجى) ومن الاستغلال (النهب الداخلى) حيث تخدم الماركسية كايدلوجيا وطنية مناهضة للاستعمار من جهة ، وايدلوجيا اجتماعية

وناهضة للاستغلال الطبقى من جهة ثابتة . وكما يقول مهدى فكلتا الجهتين تتوحد عندما يكون الحديث عن مجتمعات مستعمرة تحكمها البرجوازية الكولونيالية : اذ لا سبيل لدحر الاستعمار من غير دحر المحلى ، أى لا سبيل الى التحرر الوطنى الا مع تحرر اجتماعى يستأصل حكم البرجوازية الكولونيالية التابعة لصالح الطبقة العاملة وحلفائها .

ان كتيب ستالين حول المادية الدياكتيكية والمادية التاريخية قد خدم غرضا نضاليا بتقديمه وصفة جاهزة للماركسية تساعد العمال والفلاحين وجمهور الكادحين والمحرومين على التزود بأداة توعية تدفعهم للنضال ضد مستغليهم . وهو فى هذه الجهة لم يكن كتابا سيئا . والذى يهاجمونه اليوم لا يراعون هذه الخصيصة التى جعلت منه كتابا تعليميا ناجحا . وبالطبع لم يكن ستالين يتوخى تأليف كتاب مبسط لعامة الناس فهذا هو حظه من الفلسفة كزعيم عمالى يتمتع فقط بالقدرة على تعليم الجمهور . ومن هنا تأتى المفارقة ، فالماركسية بتبسيطها على هذا النحو تفقد أصلا أساسيا من أصولها كفلسفة . وهى قد تفقده لحساب الدين بقدر ما تكون أيدلوجيا تعطى بالتلقين لتصبح دوما جديدة تحل فى الوعى الشعبى محل العقائد الدينية . ان هذا ما صارته الماركسية فى الصين ، لا سيما فى الثورة الثقافية . وهذه الثورة كانت فى منطلقها حركة بروليتارية ضخمة وجهت ضد الدولة لمصلحة جماهير المنتجين لكنها اتخذت بعنصرها الفلاحى الغالب وجهة معادية للثقافة انتهت الى كنفشة الماركسية (أى جعل الماركسية كونفوشيوسية) . والمفارقة على أى حال لم تتوقف على بلد دون آخر ، فقد كان بمقدور التبسيط الستالينى ان يخترق ثقافة أوروبا العالمية التطور والموغلة فى العمق المعرفي لإيجاد غرار مماثل فى الماركسية هناك .

ان كتابات أمثال جورج بوليتزر وموريس كورنفورث قد خدمت فى الوسط العمالى الاوروبى نفس الوظيفة التى أداها كتيب ستالين ، مما اكسبها شرعية الفكر المناضل ولكن الخالى فى نفس الوقت من الفلسفة ... لم يكن غريبا وسط هذه المعمعة من النضالات الحامية أن يظهر بين ماركسيى ذلك الحين من يتنبأ مبتهجا باختفاء الفلسفة بعد أن تشعبت المعرفة وفقدت القضايا الفلسفية الكبرى اهميتها بفضل اتساع الثورة البروليتارية ، أو أن تعلن القيادة الصينية فى أوائل الخمسينات عن عدم الحاجة الى علم الاجتماع وتطلب من عميد هذا العلم الصينى « فى شياو تونغ » ان يستريح فى بيته . بل وان نسمع من يقول ان قراءة ستالين تغنى عن قراءة هيجل وكانت . وكلنا يعرف ما قيل ويقال عن دراسة التراث ، لا سيما الشرق ، فالمثقف البروليتارى الذى استغنى عن هيجل هو من باب أولى مستغن عن ابن رشد .

ان مفارقة الفلسفة للإديولوجيا تُسد ، كما قلت ، بالمنحى المناضل للماركسية . وفى وقت مبكر من حياة ماركس وانجلز وجد الفليسوفان حاجة شديدة لمخاطبة الجمهور فكتبا بعضَ أعمالهما المبكرة بلغة سجالية أظهرت تخوفهما على الوعى البروليتارى من تشويهات بعض المُنظّرين الملتبسين أمثال آل باور ودوهرنغ ، والتعبير الجيد عن هذه الحاجة كتاب العائلة المقدسة الذى ردابه على آل باور . وهو كتاب سجالى ساخر بدا موجها لوسط عريض من جمهور الفلسفة . كما تضمن ضد دوهرنج عناصر

سجاليه مماثلة ولكن باسلوب أقل حدة لعله يرتهن مع تقدم انجلز فى العمر . وينفرد البيان الشيوعى بلغته المجلجلة وطريقة عرضه القائمة على اليقينيات . وهو موجه بكليته الى جماهير البروليتاريا .. على أن هذه الاعمال جميعها قد اشتملت على معرفة حقيقية ولا نجد فيها ذلك التسخير الذى يسم الأعمال الاديولوجية بالمناورة أو الديماغوجيا أو التبرير والاعتذار أو بتر الحقائق أو تأجيل البوح بها خضوعا لحكم الظروف . ويفسر لنا ذلك كيف يصبح بيان تأسيس لحركة سياسية من مصادر الفلسفة فى هذا العصر . وكيف اشتملت سجالات العائلة المقدسة على أرقى فكر مادى عرف حتى ذلك الوقت .. فى العمل الايدولوجى لماركس وانجلز تتوحد الايدولوجية بالفلسفة حيث تنشأ ايدلوجيا تسمى علمية فتتميز عن سائر الايدلوجيا بخضوعها للبرهان الفلسفى واستبعادها التوظيف الاعتباطى للأفكار . والفضل فى هذه الميزة يرجع الى الهوية الفلسفية لمنشىء هذه الاديولوجيا . وهذه الهوية تميز أيضا أعمال رائدين لاحقين للماركسية هما بليخانوف ولينين . وأعمال الأول فلسفية خالصة . وهو لم يكن سياسيا بقدر ما كان فيلسوفا . لكنه كان معنيا بالمادية كفكر مناضل .. وفى كتاباته يندمج الايدلوجى بالفلسفى من خلال لغة منطقية متضامنه ومنهج بحث متماسك . وقد أعطت ما تعطيه الايدلوجيا من اثر فى الوعى البروليتارى الذى فجر الثورة البلشفية . أما لينين فان عمله الفلسفى الأساسى وهو « المادية والتجريبية النقدية » قام بوظيفة أيدلوجية مباشرة اقتضاها الحفاظ على الوعى المادى للطبقة العاملة الروسية سليما امام الغيبية الجديدة للماخيين الروس . لكن لينين فيلسوف . ويعنى هذا أن الاديولوجيا عند متتبع الفلسفة وليس العكس . ويمكن القول أن كتابه لم يوجه فى الاساس الى جمهور العمال والفلاحين الذين يتعسر عليهم فهمه وانما لفريقين : الفلاسفة الجادين الذين وجدوا فيه حلولا علمية لاشكالات عصر الالكترون سوف تساعدهم بدورها على معالجة اشكالات لاحقة قد تنشأ عن اكتشاف جديد فى الفيزياء والطبيعيات . الثانى هم كوادر وقيادات الحزب الاشتراكى الديمقراطى لتزويدهم بالوعى العلمى الحافظ لايولوجيتهم الطبقية والمانع بالتالى من اختلال معايير جهدهم النضالى فى قيادة جماهير البروليتاريا .

مهدى والهدف العملى

نفهم مما قلناه :ـــ

١ ـــ ان العمل الاديولوجى اذ قام به فيلسوف ، أو متعمق فى الفلسفة ، سيحتوى على معرفة حقيقية تساعد على تخفيف الجفاء التقليدى بين الفلسفة والاديولوجيا وبالطبع سوف تتعزز مصداقية الإيدلوجيا باخضاعها للحقيقة الفلسفية .

٢ ـــ ان الايدلوجيا قد لا تكون شديدة الارتباط بالبعد الفلسفى لكنها تؤثر فى تطوير الحركة الثورية وسط الجماهير ، والمثال على ذلك فى اعمال ستالين وماوتسى تونغ ، على أنها تحتفظ بنفس التأثير عندما تكون من عمل فيلسوف أو متعمق فى الفلسفة . لنقارن مثلا : البيان الشيوعى بتأثيراته العاصمة فى جماهير البروليتاريا العالمية وهو رسالة أديولوجية حررها

فلاسفة .. ومع تقدم الثقافة واتساع مدى المعرفة العلمية فان هذا النمط من العمل الاديولوجى سيكون هو الشائع أو الاكثر شيوعا .

٣ ـــ ان العمل الايديولوجى للماركسين موجه الى احدى جهتين : عامة الكادحين ، لبناء حد معين من الوعى السياسى والاجتماعى يكفى لدفعهم للانخراط فى الثورة . والكوادر القيادية لتعميق وعيها الطبقى العلمى بما يساعدها على اتباع السبل الضامنة للنجاح فى أى منعطف يمر به النضال الثورى . وما يكتب لهذه الجهة لا يشترط فيه التبسيط . ويمكن أن يحتفظ بعمق فلسفى غير مقيد بإعتبارات القراءة السريعة ، ومن هذا القبيل كتاب لينين الفلسفى الذى يحمل بعض قرائنا على لغته النضالية الجادة فيحسبونه سهل المنال ، بينما يتناوله النقد البرجوازى من خلال هذه اللغة كمثال على الفلسفة الحماسية ، والكتاب اذا جردناه من لغته لا سهل المنال ولا حماسى ، بل يمكن اعتباره من كتب الخاصة ، ولو أنه لا يصل الى أن يكون لخاصة الخاصة لأن المخاطب به هم الكوادر والقادة الحزبيون فى المقام الأول .

نعود الى مهدى لنرى أنه مارس عملا اديولوجيا من الغرار الذى يقوم به متعمق فى الفلسفة ، وكان يرمى من وراء ما كتب الى غرض عملى ، حتى فيما يبدو من كتاباته معنونا بطريقة اكاديمية فاقعة . وكتاباته فى نفس الوقت تحتوى على معرفة حقيقية بفضل صدورها عن متعمق بالفلسفة متحرر من سحر العقائد ، يمقت الفكر الرسمى والفكر الدينى معا .. وكيلا نطيل الكلام سأكتفى لاعطاء صورة عن مساهمة مهدى الفكرية والسياسية بقراءة فى مقال منشور فى مجلة « الطريق » التى يصدرها الحزب الشيوعى اللبنانى ، هذا المقال عام ١٩٨٦ وتضمن فى الأصل مناقشة لمقال سابق نشره فى نفس المجلة رفيقه كريم مروة . يشغل المقال أربعين صفحة . وهو بمثابة رسالة موجهة الى حركة التحرر العربى وفصيلها الثورى المتمثل فى الاحزاب الشيوعية والعمالية العربية تدعوها لارساء قواعد جديدة لانطلاقة منشودة فى ساحة الصراع العربى ضد الامبريالية واتباعها المحليين ـــ اسرائيل والانظمة العربية ، وقد ازددت اقتناعا . بعد قراءته للمرة الثالثة بالضرورة المعرفية والسياسية لقراءة مهدى عامل ، وآمل أن لا يظل طى المجلة ، وأحسبكم ستشاركوننى الرأى فى أهمية طبعه منفصلا وتوزيعه على نطاق أوسع .

فى هذه المقالة ـــ الرسالة يعالج مهدى أزمة حركة التحرر العربى المتمثلة فى أزمة الحركة الثورية العربية . وقد استند فى مجمل معالجاته الى نظريته الهامة فى نمط الانتاج الكولونيالى ومفهوماته للتناقض . ومع أنه يتناول موضوعا سياسيا محددا فقد استطاع أن يعيد تأكيد منهجه بتطبيقه على

مسألة ملموسة . ومنهج مهدى فى عمومه ، ولنقل طريقة تفكيره ، يجرى فى نفس السياق الراهن بسيرورة فكر عالمية تتلمس دوربها على مهل ووسط العراقيل السياسية ، لكى تعيد الى الماركسية نبضها الفلسفى الذى اضعفه التضخم الاديولوجى . وقد بدأ يتفجر منذ سنوات تسبق السنة التى تفجرت بها البرسترويكا السوفيتية ليبرهن على أن الخبرة العالمية المتكدسة يمكن أن توجد معادلها الفكرى فى أى مكان اذا اتيح لها أن تتعاشق مع نبوغ ذهنى ملائم . هذا مع تأكيد النقطة التالية :

> ان العودة الى الماركسية الفلسفية لاصله له بالعودة الى الأقتصاد الحر . وأستطيع أن أجد لدى مهدى انكارا قاطعا لأى دور للرأسمالية تابعة أم أصلية فى بنائنا الاجتماعى المرتقب ، وابتعادا عن الخطأ الشائع الذى يماهى الانفتاح الفكرى والديمقراطية السياسية بالانفتاح الاقتصادى .

أقام مهدى فى هذه الرسالة علاقة نقدية بين النص والفهم موضحا أن الفهم لا يستقيم بقراءة نصية حتى لو كان النص منطلق الفهم وقاعدته . فالقراءة النصية هى تشييء للنص بفكر غيبى يلغى التناقض فيه — فى النص — اذ يلغيه فى الاشياء ، ويعنى ذلك تقديس النص ، إغراقه فى الدين والسحر . والنص فى ملموس المقال هو فكر نظرى معين ساد فى الحركة الشيوعية العربية أو بعض فصائلها على امتداد عقود بكاملها فى القرن الحالى . وازاحة القداسة عن هذا الفكر الذى يبدو أحيانا وقد تأسس فاستحال فكرا بيروقراطيا ، فكر دولة ، نقده ضرورة ثورية هى بحد ذاتها ضرورة تاريخية ، فهو نقد تفرضه الطبيعة التأريخية للمعرفة ما دام النص محمولا بتاريخه وموجودا فى حقل معرفى هو الذى يحدد فضاءه . أما من الوجه السياسى فسوف يتضمن اعادة نظر مستمرة تمليها ضرورة الاستناد الى نظرية ثورية فى الممارسة الثورية .

بهذا البلاغ يفتح مهدى باب النقد العلنى للحركة الثورية فى منابرها هى ومن طرف قيادى فاعل فيها فيؤسس تجربة رائدة فى حياة الأحزاب الشيوعية العربية يخرق فيها حجاب القداسة عن النصوص التى يتم هنا تناولها فى تاريخيتها لا فى أبديتها . واذ يتبنى الحزب الشيوعى اللبنانى هذا النقد فى المجلة الناطقة عنه فهو يبرهن على جدية التزامه الديمقراطى كمبدأ ، وكإدراك للحاجة إلى تطوير اشكال نضاله عبر النقد للوصول الى مساحات تحرك أوسع .. ان تصرفا كهذا كان سيعتبر عند النصيين هرطقة معادية للاديولوجيا وسيكون عقابه عند ستالين هو الإعدام وعند ماوتسى تونغ هو النفى الى الريف كما تعرفون .

على أن ممارسة النقد من داخل الحركة وبأدواتها نفسها تمنحه المصداقية التى يفتقر اليها النقد الإنشقاقى ، وتمنعه فى نفس الآن من أن يكون نقدا معاديا من ذلك الغرار الذى ينطلق من رغبة مزايدة فى الاصلاح ليطعن فى مبرر وجود الحركة .

فى تصديه للفكر السائد حول دور البرجوازية العربية فى حركة التحرر الوطنى يعود مهدى عامل الى اطروحته حول نمط الانتاج الكولونيالى فيؤكد ارتباط هذه البرجوازية بنيوياً ومصيريا بالامبريالية واستحالة انفكاكها عنها للقيام بدور وطنى ولو هامشى ، ناهيكم عن أن يكون رائدا وقياديا . وبهذا الخصوص يقتبس التأكيد الهام التالى فى تقرير المؤتمر الوطنى الثانى للحزب (١٩٦٨) .

« فى الوضع العالمى الراهن انتفت عمليا الامكانية امام البرجوازية العربية برغم وجود تناقضات بين مصالحها ومصالح الاحتكارات الاجنبية ، للاستقلال عن الاحتكارات العالمية وانشاء دول برجوازية مستقلة اقتصاديا عن سيطرة هذه الأحتكارات .

ويضيف مهدى أن الاستحالة نظرية وليست عملية فقط ، وينتقل من ثم الى انتقاد اطروحات من قبيل التطور اللارأسمالى ، الرأسمالية الوطنية والبرجوازية الوطنية ، متهما بالانحراف فكرا يراعى مثل هذه الاطروحات العقيمة . وفى تتبعه لأصول هذا الفكر المنحرف يجدها فى تربة المراحل الخمس ، أى كما يقول : « فى فهم للتاريخ يتأول الماركسية تأولا سيئا اذ يرجعها الى هيكل فقير من تعاقب أنماط من الانتاج هلأ اياها فى كل البلدان مهما اختلفت شروطها التاريخية (المشاعية الرق ، الاقطاع ، الرأسمالية ، الاشتراكية أو الشيوعية) » وهو تعاقب يتم فى تكرار رتيب .. ومادام التاريخ يجرى هكذا فالضرورة توجب أن تكون حركة التحرر الوطنى بقيادة البرجوازية لأن هذه هى مرحلتها بحسب التعاقب اياه .. ولا أظن مهدى يعترض على موضوعة المراحل الخمس باطلاق ، مع ادراكه ان تعاقبها على النسق الذى تم فى أوروبا يكمن فى اساس الثورة الرأسمالية التى حدثت فى هذه القارة دون غيرها لأنها وحدها جربت المراحل بكامل خصائصها وتمايزاتها ، كما شخصها التاريخ الاقتصادى الماركسى بدقة . هو يعترض على التأويل السىء لموضوعة علمية كهذه بتمديدها على القارات فى نسختها الأوروبية لتكون قدرا مشتركا لجميع البشر مهما اختلفت ظروفهم .

ان الفهم الغيبى لهذه المسألة العلمية هو المسئول الأول عن تلك المقاربة العجيبة التى تجمع فى تصنيف طبقى وايديولوجى واحد ما بين البرجوازية الغربية وتابعتها الشرقية ، أى تلك المساواة فى البنية الفوقية والتحتية ما بين هنرى فورد منتج السيارات الامريكى ، وبين شيخ العشيرة البدوى الذى عثر على كنز من الذهب والفضة فى رمال الجزيرة فراح ينفقه فى شراء هذه السيارات ، فاستحق منا لقب « برجوازى » .. ومثل هذا الحكم لا يستقيم الا بقياس شكلى يراعى العلاقة بين الألفاظ المجردة عن مضمونها الحى .. والفهم الغيبى متواطىء دائما مع هذا النوع من القياس .

لا وجاهة لفكر يقطع الاستقلال الوطني عن مناهضة الرأسمالية . أن تفرق بين الاستعمار ومنظوماته الاقتصادية والايديولوجية يعني ان تبحث عن استقلال سياسي شكلي سيمثل في أول المطاف الشكل السياسي الذي فيه تتجدد علاقة التبعية البنيوية بالامبريالية من خلال تجديده علاقات الانتاج الكولونيالي ، وهو بالتالي (هذا الاستقلال) الشكل الملائم لسيطرة البرجوازية الكولونيالية . لم يبتعد مهدي حبة واحدة عن الواقع الرسمي العربي . ان جميع حركات التحرير التي قادتها البرجوازيات العربية قد انتهت الى اقامة هذا الشكل السياسي الذي تتجدد فيه وتتكدس علاقة التبعية البنيوية بالامبريالية .. ولكن كيف نفسر الالحاح المتواصل على دور هذه البرجوازية في حركة التحرر العربي .

ثمة في مجرى هذه الحركة واقع تجريبي ومنطق داخلي هو منطقها النظري ، واقعها .. يجري خلاف منطقها الذي يتحدد عنه مهدي عامل في حركة تحرر وطني تواجه الاستعمار بمنظوماته المتكاملة ، فتدمج الاجتماعي في الوطن ، لكن تتجاوز مجرد الاستقلال السياسي الى تحويل ثوري لعلاقات الانتاج الرأسمالية في شكلها الكولونيالي ، لتنتظم بالتالي في سيرورة الانتقال الثوري نفسها الى الاشتراكية . أما واقعها فهو محكوم بقيادة البرجوازية للحركة . وهذه البرجوازية تبعا لمهدي هي طبقة تابعة بحكم موقعها في عملية الانتاج الرأسمالي .

ان الفكر الانتهازي يتخطى هذا المنطق النظري الداخلي لحركة التحرر فيستمد من الوضوح الاستثنائي المفروض على هذه الحركة نظرية سياسية تسلم قيادتها للبرجوازية التي سميت هنا برجوازية وطنية ــ أي برجوازية لا رأسمالية ــ مستندة ، هذه النظرية ، الى تأويلها المتعسف ، والمتخلف في جوهره ، لأطروحة المراحل الخمس . وضع لا تاريخي تتصدر فيه البرجوازية بحمل نضالنا السياسي لتصادره لحسابها ، يرفع الى مستوى النظرية في تعارض جاد مع الحقائق التي يتأجج بها تاريخ هذا النضال .. انه الفكر الذي استحق من مهدي وصفا جاحظيا حين سماه الفكر المخصي ...

متمسكا بهذا الطرح يقول المفكر الشهيد ان حركة التحرر العربي في أزمة ، وهو كلام يستند في امكانه ومصداقيته الى نظرية ثورية هي نقيض النظرية الانتهازية التي يستند عليها منطق آخر يستعذب الحديث عن منجزات وهمية تفاقم من أزمة العدو .. انها أزمتنا **نحن ، بأعماقها وتعقيداتها ، التي تكمن رئيسيا في علاقة التناقض بين الطبيعة التاريخية لحركة التحرر الوطني من حيث هي في مفهومها النظري تحويل ثوري لعلاقات الانتاج الكولونيالية القائمة ، وبين الطبيعة الطبقية لقيادتها الفعلية .**

هل يعني هذا أن الحركة الثورية غير موجودة في الصراع الدائر الآن ، مهدي لا ينفي وجودها بل فاعليتها ، فهي موجودة ولكن كتابع في حركة يقودها عدو طبقي متدامج مع العدو

الامبريالى يستعمل الفكر الإنتهازى لمصادرة دور الطبقة العاملة وأحزابها ، ومنعها من تصدر النضال على الجبهة المزدوجة ضد الاستغلال المحلى والنهب الخارجى ، ملوحا لها مرة بتأجيل الطبقى لصالح القومى وقائما مرة بسرقة شعاراتها الاجتماعية ليكون البديل الناجح عن صاحب القضية الفاشل . وهو فى هذا كله يخون القومى كما يخون الطبقى ، بينما يواصل الفكر العاجز « تنظيراته » للدور الذى لا تزال تقوم به أجهزة القمع والخيانة والتخلف فى ساحة الصراع الوطنى ..

يرفض مهدى ان يكون للبرجوازية التابعة هذه مكان الصدارة فى حركة التحرر الوطنى العربية . وأقصى ما يتصوره لها هو مقعد فى تحالف تقوده الطبقة العاملة وتتمثل فيه الفئات التى يمكن ان تساهم فى خدمة الصراع ضد الامبريالية بشرط أن تبقى فى حكم التابع لا المتبوع . وهو لذلك معاند بامتياز لجميع هذه الجبهات التى تكون فيها الطبقة العاملة ملحقا بذيل الحكومات أو الطوائف المتسيدة . وينطلق مهدى من هذا للحديث عن موقعين للطبقة : طليعى وقيادى **يفترض أن تحتلهما بالاستناد ليس الى موقعها الاقتصادى بل خيارها الثورى ، المتحقق فى ميدان الممارسة الطبقية المتصارعة . والموقعان بدون هذا الخيار منتفيان لصالح العدو اذ ليس بالضرورة التاريخية ولا بالبداهة أن يكون لأى طبقة أو فئة موقع طليعى أو قيادى ينزل عليها وهى نائمة الا فى مصادرات الفكر الغيبى المتمسك بالحتمية المطلقة التى هى فى خلاصتها جبرية أديولوجية قاطعة للوعى الصراعى ، ان عقلانية التاريخ لا تسبق وجودها فى الممارسة ، ليست هى حاجة عائمة فى اشباح المحيطات بل صيرورة اجتماعية تتوقعن فى الممارسة ، مهدى عامل يستبعد أى استعادة للفكر الدينى فى أى نمط من التفكير يلغى الخيار الحر للانسان فى معمعة التاريخ متكلا على حكم الضرورة** . وبمنطق مكين ينازع ضد الدوغماتية الاقتصادية فى ردها الموضوعى من التاريخ الى الاقتصادى وحده ، والذاتى الى السياسى والاديولوجى ، جاعلة من الوعى مجرد أثر للاقتصاد ومنه وحده يستمد علميته مادام للطبقة العاملة موقعها الاقتصادى المتميز فى المجتمع ونعرف بالتالى أن هذا الوعى ، مكتف بذاته أى لا يخطىء لأنه الوجه الأعلى للحقيقة المتمترسة فى الموقع الاقتصادى . أما تجسيده العلمى فنجده فى فعل الحزب بوصفه حامل هذا الوعى . وتتنزل من هنا تلك القناعة الغيبية القائلة أن الحزب لا يخطىء .. لا يخطىء مهما تكن القيادة التى تتولى مركز القرار فيه ، فالقيادة عندما تكون فى مركز القرار لا تخطىء ، وانما تخطىء فقط عندما تقف بعيدة عن هذا المركز ، هكذا ، يقول مهدى ، تجد السياسة تبريرا صالحا لشتى ممارساتها وانحرافاتها ، ذلك التبرير الذى وجدته بالفعل ليس فى الستالينية وحدها بل فى مختلف مشتقاتها الماضية والحاضرة فى اكثر من بلد وأكثر من حزب .

تباين الطليعى والقيادى

اذن فالموقع الطليعى والموقع القيادى لأى طبقة هما أمران خاضعان لنهجها السياسى ، لوعيها الحر المتبلور فى ظروفها المادية الخاصة بها . واكتساب أى من الموقعين رهن بالنشاط المبدع

لحركة ثورية قادرة على استيعاب العناصر الايجابية فى ظروف تاريخى ما وتسخيرها لصالح أهدافها .

والموقعان متمايزان ، وقد يكون احدهما دون الآخر ، يقول مهدى : قد يكون موقع الطبقة العاملة وحزبها فى شروط محددة من تطور السيرورَة الثورية وفى مرحلة منها موقعا طليعيا دون أن يكون فى التحالف الطبقى الثورى موقعا قياديا بالضرورة . ويحيل الى الوضع فى لبنان حيث مارس الحزب الشيوعى مع حلفائه اللبنانيين والفلسيطنيين دورا طليعيا فى انشاء جبهة المقاومة الوطنية واطلاق عملياتها والقيام بالقسم الأكبر من هذه العمليات العسكرية فى عموم لبنان على امتداد سنة بكاملها من الاحتلال الاسرائيلي ــ الأمريكى ، لكن النهج السياسى للحزب لم يتسع لأكثر من هذا الدور ، وفى الواقع فقد حدث العكس . اذ أن دخول السلفية الشيعية ، بالدفع الايرانى ، ميدان المقاومة ضد الاحتلال ودعامته الكتائبية أدى بسرعة الى تصدرها ساحة النضال اللبنانى التى هزتها العمليات الانتحارية للمقاومين الشيعة . ومن قلب هذا الاحتدام ، أظهرتٌ القيادة الشيعية من الخيال الاقتحامى ما جعلها تنتزع الموقع القيادى من الحركة الثورية رغم موقعها الطليعى فى حركة المقاومة . وكان اغتيال عامل نفسه ، ومن قبله حسين مروة هو الثمرة المرة لعجز الطليعة عن قيادة الحركة ، بصرف النظر عن الجهة التى وقفت وراء الأغتيال ، شيعية ام مارونية أم يهودية .

وقد يكون الموقع فى شروط أخرى قياديا ، لا سيما بعد استلام السلطة ، دون أن يكون بالضرورة طليعيا ، ومثال مهدى لهذه المفارقة هو بولندا حيث تميز تطور السيرورة الثورية بوجود تناقض بين الطبقة العاملة وحزبها نفسه استحال فيه حزبها الذى هو اداة التغيير الثورى الى عائق لهذا التغيير . يجاهر مهدى انطلاقا من هويته كشيوعى وهو بالطبع لا يريد اعطاء ورقة براءة لنقابة التضامن بقيادتها المدعومة بابوياً وأمريكياً ، لأنه لا يمارس النقد من منطلق انشقاق ، لكن مهدى عامل يفكر دون مقدمات .

أن يكون للطبقة العاملة ، أى للحركة الثورية ، موقع طليعى بموقع قيادى فى الواقع السياسى هو ضرورة تنتجها نفس أزمة الحركة الثورية ، أى أزمة حركة التحرر العربى فى مجموعها . يقول مهدى ان انظمة البرجوازيات العربية جميعها فى أزمة وأمر تغييرها مطروح بالحاح من أكثر من ربع قرن وأزمتها جزء من أزمة الامبريالية نفسها ، لذا كان للصراع الطبقى فى كل بلد عربى ضد نظام السيطرة البرجوازية طابع ثورى معقد من حيث هو فى آن واحد طابع خاص بشروط هذا البلد فى تمفصل الحركة الثورية فيه على الحركة الثورية العربية ، وطابع شامل فى تمفصل الاثنين على الحركة الثورية العالمية . وهكذا يكون أى احتدام للصراع الطبقى فى أى بلد عربى ضد البرجوازية المسيطرة فيه هو احتدام ضد الرجعية العربية وضد الامبريالية وبضمنها اسرائيل . والعكس صحيح . فكلما احتدم الصراع ضد الامبريالية احتدم ضد البرجوازية والرجعية واسرائيل .

هذه الوحدة فى الصراع يجب أن تعيها أحزاب الطبقة العاملة المطلوب منها توفير المقومات

اللازمة لبلوغ المستوى الثورى المؤثر باتجاه تأزيم الصراع ، أى باتجاه السعى لانتزاع الموقعين الطليعى والقيادى فى ساحة النزال الطبقى الحر . وما يحصل حتى الآن ان البرجوازية العربية وسيدتها الامبريالية هى المالك لزمام المبادرة فى هذا الميدان : حيث كل الوسائل مشروعة لسد الطريق على سيرورة التغيير الثورى وتعطيلها وذلك بتعطيل فعالية الحزب الثورى ، بمنعه من الوصول الى موقع القيادة فى هذا الصراع . **ويفضح مهدى دور ما سمى فى لغة سياسية غير دقيقة أنظمة تقدمية وأنظمة وطنية . هذه الأنظمة تتمثل فيها هيمنة فئات غير مهيمنة اجتماعيا تأتى من طلب النظام القائم لكى تعود سيرورة تجديد للنظام بآليته التبعية . ولكن بطريقة مستحدثة تستفيد من النزوع الوطنى لدى عناصر من هذه الفئات لتبرر قفزها الى مواقع القيادة فى الدولة لكى تبدو كبديل للوضع الراهن . وهى بذلك تستدرج الحركة الثورية للتحالف معها ضمن الشكل المقلوب للتحالف حيث تكون الحركة الثورية طرفا تابعا مهمته الدفاع عن منجزات البدعة الجديدة ، وتزيينها فى عيون الجماهير ، وبدهائها المعهود ، استفادت الامبريالية من دروس هذا النمط من الأنظمة المسماة وطنية وتقدمية حين وجدت ان الخطر الذى يأتى من وطنية بعض أفراد البرجوازية ليس خطرا عليها بقدر ما هو خطر على السيرورة الثورية التى تكون قد صودرت لحساب النظام بجوهره التبعى .**

ان تغيير النهج السياسى لاحزاب الطبقة العاملة اصبح ضرورة ملحة للدخول فى منعطف جديد تكون فيه الهيمنة السياسية للحركة الثورية متمثلة فى هذه الاحزاب وحلفائها الطبقيين . ولا يشك مهدى فى قدرة الطبقة العاملة على ذلك ، ولنقبتس منه هذا الكلام الذى يختم به رسالته « ... انها ــ الطبقة العاملة ــ قادرة على ذلك ، اما بقيادة احزابها الراهنة اذا استجابت لضرورات السيرورة الثورية . واما بقيادة أخرى اذا استمرت هذه الأحزاب قابعة فى قصورها السياسى . فوجود تلك الحركة الثورية الجديدة يأتى ضرورة ملحة هى جديد المرحلة فى كل بلد عربى . »

جدل السياسى والمعرفى

يتكامل السياسى مع المعرفى عند حسن حمدان (مهدى عامل) فى وحدة جدلية يتخلى فيها المعرفى للسياسى عن أحاديته ليؤدى كل منهما وظيفته ضمن طبيعته الذاتية الخاصة به .

وطنيا وطبقيا يتمسك الرائد الكبير بنهج صارم يستبعد المساومة مع الآخر . حركة تحرر عربية بنهج بروليتارى يتبوأ منها الموقعين الطليعى والقيادى تجابه بالنضال الثورى العنيف عدوا موحدا مهما تعددت اطرافه ونماذجه ، وليس بين الحدين طرف أوسط الا فى التكتيك السياسى والحيل الحربية .

احادى هو فى خطة السياسى : مع القضية الوطنية والطبقية ضد الامبريالية والقوى والانظمة المحلية التابعة لها . لانه يعرف ان أى اختلال فى عناصر الموازنة يقلب الوضع من قدمه الى رأسه وهو الحاصل الآن .

وبالتكامل مع هذا الخط فى السياسة تتسع آفاق الفكر ، الذى بانطلاقه من خيال الثورة المبدع يتخطى أحاديته الاديولوجية ليتخصب بالمعرفة .

يخلط بعض الناس بين رحابة أفق المفكر ومرونة السياسى . بينما يجمع آخرون بين المساومة فى السياسة والانغلاق فى الاديولوجيا . أما مهدى عامل فيمضى على درب آخر اذ يكتشف أن الفكر الانتهازى فى السياسة هو فكر دوغماتى جامد مناهض لكل جديد . يعنى بتفصيل أكثر ان الاستسلام للبرجوازية التابعة تحت وهم الجبرية التأريخية يلازمه فى الجانب المعرفى تحجر أديولوجى يتمثل أرق فلسفة للعصر الحديث بمنطق دينى ، تحريمى ، خائف من الهرطقة ، لأنه فكر يقينى مستريح ، لا يؤرقه الشك ، وبالتالى لا يجد حاجة الى السؤال ، على أنه بهذا الهلع الاديولوجى يرتكب المزيد من الانحراف عن المنهج العلمى ، بما هو علمى ، للماركسية بما هى فلسفة حقيقية حيث يتشكل جو سائد من الدوغما المعمدة بالايمان يستعيد روح الشرق كما هى متلبدة فى أطواره الأخيرة التى فقد فيها ما تبقى من ارثه الثقافى .

حينما ينقلب الخط السياسى على يد مفكر مثل حسن حمدان الى نقيضه المعرفى الى موضعه . الحساب الثورى فى السياسة يرد المساومة الطبقية والوطنية الى الدوغما . وهو بتمسكه المبدئى بنظرية الطبقة العاملة (الطليعة والقائد) يتجاوز الاحساس بالضعف السياسى ليعزز ثقته بمنهجه الفكرى . فلا يعود خائفا من عدو متفوق يتربص بالاديولوجيا ليكدر نقاءها .. بين النقاء الاديولوجى والنقاء السياسى مسافة : أن تكون نقى الاديولوجيا يعنى أنك تقف خارج المسار الكبير للابداع الفكرى متعدد المصادر والموارد . أن تكون نقى الموقف السياسى يعنى أنك متحصن ضد الخيانة للطبقة والأمة .

هل استوفيت الدليل على أن قراءة مهدى عامل ضرورة معرفية وسياسية فى آن واحد ؟

تلك الضرورة المنعكسة بايجاب عن أزمة تفرض بتفاقمها الاعتراف بالفشل والبحث عن ساحة جديدة للنضال ، هى التى رسم المفكر الشهيد خارطتها باخلاص الرائد الذى لا يكذب أهله .

انحنى لك اجلالا !

ولا أبكى عليك لأن البكاء على المغلوب .

وأنت الغالب بفكرك ورؤياك .

ويوم يتعالى نداء الثورة المؤجلة ضد الامبريالية واتباعها الكولونياليين ، ستكون رايتك هى المرفوعة .

★ **الايديولوجيا** ، تطلق على التحليل والمناقشة لأفكار لا تطابق الواقع . وهي عند ماركس جملة الآراء والمعتقدات الشائعة في مجتمع ما ، دون الاعتداد بالواقع الاقتصادي . **أما الإيديولوجيا الثورية فتعتد بالواقع الاقتصادي وتنشأ منه بهدف تغييره لصالح القوى الطبقية الصاعدة ، وهي الطبقة العاملة وحلفاؤها .**

وأما **الفلسفة** ، فهي الإجابة العمدية القصدية من مفكر أو مجموعة من المفكرين على ثلاثة محاور : الابستمولوجي (**المعرفة**) ، الانطولوجي (**مبحث الوجود**) ، الاكسيولوجي (**مبحث القيم**) ، لبناء نسق فكري متكامل يجيب على السؤال المركزي لكل فلسفة وهو أصل الوجود وعلاقة الوعي بالمادة ، وينقسم عادة إلى مجموعتين : **مجموعة الفلسفة المثالية ومجموعة الفلسفة المادية . الأولى ترى أن الوعي هو الأصل ، بينما ترى الثانية أن المادة هي الأصل .**



أمل دنقل :

من الإلهى إلى البشرى
فى قصيدة « سفر التكوين »

عبلة الروينى

حلت ، فى مايو الماضى ، الذكرى الخامسة لرحيل الشاعر الكبير أمل دنقل . هنا دراسة نقدية في إحدى قصائده الأساسية (سفر التكوين) ، من ديوانه «العهد الآتى» .

اذا كان (نيتشه) قد نقل المحور الأساسى للقيم والمعرفة من (الغيب) الى (الانسان) وقال بموت (الله) فقد كان ذلك هو الوجه الفكرى لسقوط رأس الهرم الأجتماعى ممثلاً برأس لويس السادس عشر .

وإذا كان ماركس (ومن قبله الفلاسفة الوضعيون) قد نقل اهتمام الفكر من (الميتافيزيقيا) الى (المجتمع) . فقد كان ذلك هو الصياغة الفكرية لنقض سكونية البناء الأجتماعى وصعود القاعدة الأعرض .

ان تحرك محور القداسة من (الهوّية الساكنة) الى (الهوّية المتغيرة) هو تصحيح لوضعية الاستلاب واعادة لأعتبار الانسان وحريته .

□□□

وفى الديوان الرابع للشاعر أمل دنقل [العهد الآتى] الصادر ١٩٧٥ ، يطل هذا التحرك الشاسع من العالم (الأبوى المقدس) الى عالم (الابن) أو (الانسان التاريخى) كنوع من التحول المعرفى ، يعنى بزعزعة السلطة (المجرد) ، (المطلق) ، (الإلهى) لصالح (المشخص العينى) ، (الانسان) ، (تجربته) ، (حريته) .

ولعل هذا التحول المعرفى المتمثل فى تغير السؤال الأساسى من السؤال عن ماهية (الموجود) الى السؤال عن (شروط) هذا الموجود يؤكد الصياغة الفكرية للشاعر وطبقته ، تلك التى تمثلت فى الانهيار الاجتماعى الذى تبلور فى هزيمة ١٩٦٧ .. وبالتالى سقوط اليقين والثابت واخضاعه للنقد والتحليل على الطريقة القديمة .

إن رأس الهرم الإجتماعى متمثلاً فى [النظام الناصرى] يسقطه الشاعر ، الذى أعلن مراراً أنه [**لايستطيع أن يدين بالولاء لنظام يبدأ بفتح المعتقلات أمام مفكريه ومثقفيه ١٩٥٩**] ، (مجلة الحوادث ١٩٨٢) .

وفى قصيدة (سفر التكوين) القصيدة الثانية ، أو هى القصيدة الأولى فى الديوان بعد الافتتاحية / القصيدة (صلاة) .

فى هذه الصورة **تتزعزع الصورة الموروثة للعالم ، ويعارض الشاعر تصوراً عاماً سائداً لوضعية الانسان فى الكون ، ويعلن القطيعة مع المرجعية الدينية (كمركز سلطوى)** ، من خلال استخدام جيد لرموز ولغة ودلالات التراث كصورة ناظمة للتجربة ، تكشف عن هيكلية مشكلة لمحور الاستبدالات ، أى هيكلية تسمح باستبدال العناصر استبدالاً ينتهى إلى يقينية أن الانسان هو الذى يملك موروثه وليس الموروث هو الذى يملكه .

ويضعنا عنوان الديوان [العهد الآتى] قبل القصيدة — أمام علاقة مباشرة مع التراث من خلال ذلك الاستناد القوى على اللغة التراثية [للكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد] والذى نجح الشاعر من خلال علاقات التناقض بين لغة التراث وصورة الحلم الذى ينسجه فى عهده الآتى ، فى خلق هوية متحركة داخل الديوان .

وهنا يطل سؤال : **هل العهد الآتى هو نموذج الحلم ؟ هل يخلق الشاعر مدناً فاضلة موازية للواقع الاجتماعى الساحق للطبقات البسيطة وبالتالى يستبدل صورة (الاله) بذاته الجماعية ؟**

من المؤكد أن التحول الالهى تحرك نحو الذات الجماعية داخل القصيدة والديوان ، إلا أن الحلم ليس صورة (مثالية فوقية) أو صورة (قدرية) ، ولكنه استشراف للمستقبل ونتيجة ضرورية ، واتجاه حتمى يستند على جذور الواقع ، ويرتكز على التجربة الانسانية كعنصر فاعلية للحركة .

إن الممارسة وحدها هى الطريق نحو النموذج الانسانى الجماعى الذى يضعه الشاعر داخل الديوان .. والتجربة هى وحدها محور تحقيق الحرية .

التجربة والتجريد

لقد ألح أمل دنقل على [التجربة] كمقابل لإسقاط التجريد ، **فهى التحقق العينى للانخراط فى التاريخ .**

واتجاه القصيدة نحو إعلاء قيمة [الدخول فى التجربة] وهى قيمة جوهرية داخل الديوان ، هو تحرك من (المطلق السلطوى) إلى (النسبى المشروط) وانتقال من (جمالية المشابهة والسكون) إلى (جمالية الاختلاف والحركة) من أجل إعادة الاعتبار لكلية الحضور الانسانى .

ورغم إعلاء التجربة كشرط انسانى ، الا أن خفوت ملامحها .. وعدم تبلورها يواجهنا داخل القصيدة فى إصحاحها الخامس الأخير .. حيث تنتهى الهوّية متصدعة بكينونة ممزقة ، تتأكد خلالها حداثة الرؤية والتى هى على حد تعبير أدونيس [تشقق فى الكينونة] :

حدقت فى جبينى المقلوب
رأيتنى الصليب والمصلوب
صرخت ــ كنت خارجاً من رحم الهناءة
صرخت أطلب البراءه
كينونتى : مشنقتى
حبلى السرُّى
حبلها
المقطوع

تبدأ القصيدة بالاصحاح الأول : **فى البدء كنت رجلاً .. وامرأة .. وشجرة**

وهى إشارة صريحة منذ البداية لاتجاه القصيدة ، نحو تأكيد الحضور الانسانى الأعلى ، والاتجاه نحو الحياة (كهوية متغيرة) تدعمها (جماليات الحركة) بالقصيدة .

انها البداية الاشارة ــ على الرغم من خضوعها الأولى لأطر المرجعية الدينية والهوية السكونية القائمة داخل البنيان الثلاثى :

(كنت أباً .. وابناً .. وروحاً قدساً)

فعى المستوى التصورى للبنية تطل العلاقة بين (الإله) و (الكون) فى تقديس ثلاثى يخلق علاقات مثلثة النسق :

[رجل / امرأة / شجرة]
[أب / ابن / روح قدس]
[صباح / مساء / حدقة ثابتة]

ويشير إلى هيكلية مسطحة مفرغة من الحركة .. تسقط فى ثبات الزمن الدائرى الثابت الذى ينبض (كالطاحونة البعيدة) ..

وتخضع علاقاته الساكنة المنفصلة ، الدائرة فى نوع من الثبات ، فى فلك الثالوث المقدس .. لثبات السلطة المهيمنة الراسخة :

وكان عرشى حجراً على ضفاف النهر .

إن بنية المثلث وبنية الدائرة هى بنيات منغلقة تدفع للثبات والمطلق وتفرغ من الحركة ، وإن عملية البناء مشروطة وجودياً بتشكل النسق الثلاثى المنغلق فى ذاته داخل مطلق سكونى ، يتوحد فيه الله بالكون فى أحادية أو ثلاثية (مفردة) (مطلقة) (مجردة) لا تشير إلى تبادل للعلاقة بين العناصر المتراكبة ..

وهنا يستخدم أمل دنقل صوراً شعرية تشير إلى هذه الهوية الساكنة المنغلقةعلى ذاتها ، ثلاثية التركيب :

الأوز يطفو على بحيرة السكون
الحدقة الثابتة المدوره
كان عرشى حجراً
..........شجره

وحين يسفر السكون عن تفريغ تام .. يدفع بالإله نفسه الى الملل ، بعد أن خلا عالمه من الاحتكاك والفاعلية وربما المعنى :

حين رأيت أن كل ما أراه
لاينقذ القلب من الملل

لقد تحرك محور القداسة أو لعله سقط ، حين انقسم على ذاته متقدماً نحو الشرط الانسانى (التجزبة) .. (لو انقسمت لأزدوجت) ، ومتحولاً الى مصدر فاعلية يحل فيها أنسقته الثلاثية المنغلقة المفرغة من الصراع والحركة الى علاقة ثنائية جدلية تبحث عن التجربة فى اتجاه الرؤية الانسانية التعددية كشرط وجودى :

قلت لنفسى : لو نزلت الماء .. واغتسلت .. لانقسمت
لو انقسمت .. لازدوجت .. وابتسمت

إن النزول إلى الماء ليس سوى نزول إلى التجربة والحركة ، (فنحن لا ننزل الماء مرتين) .

انغلاق النسق الثلاثى في إشارته الى المطلق ، يتحرك فى الاصحاح الثانى . حركه بارزه فى تنامى القصيدة ، منتقلاً الى الشرط الانسانى على مستوى التنسيق التصورى ، وعلى مستوى التنسيق اللغوى .

فعلى المستوى التصورى ينشق المحور الثلاثى المقدس الى ثنائية بشرية مدركاً قيمة (التجربة) كنوع من اعادة المعنى الى العالم .

إنه الانتقال من فاعلية الخلق الساكن ، الهادىء والمنطق الميتافيزيقى القومى المثالى .. متمرداً على صمته ، الى فاعلية الصراع والاحتكاك والاشتباك والبحث والامكان المفتوح .

وتنتقل القصيدة على مستوى [النسق اللغوى] من الطبيعة الساكنة الخارجية المنفصلة بالاصحاح الأول :

[**العرش ، الشجرة ، الصباح ، المساء ، الشياه ، الأوز**] الى الطبيعة الداخلية ذات الاحتكاك والتلامس المباشر بين الأشياء فى الاصحاح الثانى

الشفاه .. تناسج الزهر وشاحاً من حرارة الشفاه
لففت فيه جسدى المصطك
ورف عصفور على رأسى وحط ينفض البلل

ويلعب هذا التنامى الذى تم بالاصحاح الثانى دوراً توسطيا (بتعبير شتراوس) اذ ينقل القصيدة من السكون الى الحركة والتغير ملقيا بالانسان فى وجه الله أو محركاً محور القداسة الى الشرط الانسانى .

حدقت كان ما أراه
وجهى مكللاً بتاج الشوك

ويكشف استخدم [الأب المقدس] كاستخدام تراثى عن دلالة اجتماعية وسياسية تحيل الى كل ماهو سلطوى فوقى فى الكيان الاجتماعى .. فما زلنا محكومين داخل اطار المجتمع الأبوى .. بل إن صورة عبد الناصر (والتى تنتمى القصيدة الى زمنه التاريخى) كانت دائما فى أذهان المصريين هى صورة الأب .. بل والأب المقدس .

ومن هنا تكتسب اللغة التراثية لدى أمل بعداً سياسياً واجتماعياً معاصراً .

***

تتشابك داخل الاصحاح الثالث الأنسقة . تنشأ وتنحل وتتراكب داخل أبنية معقدة فبينما يدخل (الله) التجربة لتجسيد سلطوى قاهر (دينى ، واجتماعى) وبأنسقته الثلاثية وثالوثه المقدس ، وأقانيمه المطلقه (الحب / العدل / الحق) وهى اشارة ايضا يضعها الشاعر لتتصل بصورة ما بالأقانيم الفلسفية المثالية لدى الأغريق (الحق / الخير / الجمال) ، وهى إشارات ليست بعيدة (فالحب يرتبط بالجمال) (والعدل يرتبط بالحق والحقيقة) (والعقل يرتبط بالخير الذى يعم الكون وينتج للبشر المتوازن) يكوّن هذا التناقض بين الله والتجربة الحركة داخل القصيدة فالدخول فى (التجربة) يعنى ثنائية الصراع بين (الذات العليا) وتحولها (الانسانى) أى (الذات الجماعية) :

قلت فليكن الحب فى الأرض
قلت : فليذب النهر فى البحر ، والبحر فى السحب
والسحب فى الجدب والجدب فى الخصب
ينبت خبزاً ليسند قلب الجياع
وعشباً لماشية الأرض
ظلاً لمن يتغرب فى صحراء الشجن

ويسقط الأقنوم الأول من تجربة الواقع المتردى فى الزيف والاحتيال :

ورأيت ابن آدم ينصب أسواره حول مزرعة الله
يبتاع من حوله حرساً ويبيع لأخوته
الخبز والماء
يحتلب البقرات العجاف لتعطى اللبن .

وحين يواجه الله تكوينه مرة أخرى (بالعدل) (عين بعين وسن بسن) ، وهنا يستخدم أمل دنقل المقولة الاسلامية مثلما سبق وقدم بالاصحاح الأول تنويعات على السورة القرآنية :

وكان عرشي حجراً على ضفاف النهر
وكان عرشي طافياً .. كالفلك

وفى الاصحاح الثالث (لاتضع السيف فى عنق اثنين : طفل وشيخ مسن) كنوع من التوحيد بين الفكر الميتافيزيقى الفوقى السلطوى ووضعه داخل اطار مرجعى واحد .

وينهزم الأقنوم الثانى كالأول .. وينهزم مرة ثالثة حين يقتل العقل ويجن الواقع :

ورأيت ابن آدم وهو يجن .. فيقتلع الشجر المتطاول
يبصق فى البئر
يلقى على صفحة النهر بالزيت
يسكن فى البيت ثم يخبىء فى اسفل الباب
قنبلة الموت .. يؤوى العقارب فى دفء أضلاعه
ويوّرث ابناءه دينه ، واسمه
وقميص الفتن

لقد اختل الناموس تماماً ، ولعل تعدد الأنسقة الثلاثية والرباعية والخماسية داخل هذا الاصحاح الثالث وتراكمها ثم انحلالها السريع يشير ايضا الى هذا الاختلال والمنطق المخالف .

فنحن أمام نسق ثلاثى مطلق ، فى مواجهة نسق ثنائى ورباعى مزدوج ، منقسم على ذاته (جزئى) .

ونحن أمام مبدأ أخلاقى (مغلق) فى مواجهة رفضه ، (المخالف) (المتحرك) (ساكن) .

إن علاقات الأنسقة داخل هذا الاصحاح هى علاقات انفصال لاتخضع لعملية التوحد فى المطلق المقدس الذى خضعت له داخل النسق الثلاثى بالاصحاح الأول .

وبرغم هذا الانفصال وتلك العزلة التى تكشفت عن منطق مخالف بين (عالم الأب المقدس) و (عالم الابن ، الانسانى ، الممزق) الا أن نسق الأبنية يكشف ايضا عن سيادة التجسيد السلطوى والمعبر عنه بتلك الفوقية الالهية .

إن القهر الجماعى المتحقق بالواقع لايستطيع أن يمنح التجربة قدرتها على الكشف والتغير .

بل إنه يحيل جمالية الصراع الثانى (المتحركة افتراضا) نوعا من السكون والثبات متمثلا فى ذلك الخضوع السلبى القائم .

إننا أمام تجسيد سلطوى قاهر ، وواقع متفسخ مقهور لايحقق انزياح صورة العالم القديم ، وبذلك يفقد الصراع محتواه ويفرغ من مضمونه ويسفر الفعل عن اللافعل .. والاختلاف عن خضوعه .

كما أن تراكم القهر الذى تشير اليه القصيدة داخل الواقع المستلب يحقق فى ذات الوقت نوعاً من السقوط للثوابت والأقانيم والمقدسات حين تفشل فى فرض ارادتها وتصوراتها المثالية (ويرى الرب ذلك غير حسن) .

كما ان تراكم القهر داخل الواقع الانسانى يجسد غياب الحرية ويضاعف مساحات التناقض والخلل ، فالسلطة من خلال أعلى مستوياتها وصورها الدينية والسياسية هى سلطة (فوقية) (ثابتة) لاتبدأ من الواقع ولكنها تحط عليه فتدمره ويدمرها .

البحث عن الحرية

وهنا تظل ــ الحرية ــ جوهر مايبحث عنه أمل دنقل طوال تجربته الشعرية .. فهى صاحبة السيادة والأولوية المطلقة حتى على الأقانيم المقدسة ، حيث يرتبط الحق بتحقيقها والجمال نتيجة لتحققها ، بل هى شرط التحقق العينى والتاريخى للحضور الانسانى . ولعل هذا التراكم يستند فى مستوى الصورة الشعرية ، الى نوع من التفتيت ، فى الاطار الكلى العام ، يشير الى تفتيت الواقع الذى يتم خلاله إنسحاق الطبقة بينما فى مستوى جزئيات الصورة يطل نظام لغوى محكوم ودقيق داخل صورة شعرية مكتملة ، يشير الى رؤية الشاعر المتماسكة لحساب إقامة عالم موازٍ ورمزى يصفه الشاعر داخل القصيدة .

ويشير التناقض بين نظام الصورة الجزئية المحكم (فى تعبيره عن قوة القهر المحكم) وبين الإطار العام المفتت للصور الشعرية المتلاحقة إلى حركية البناء التى لابد أن تسفر عن تولد حركة عنيفة .

***

وأمام السقوط الحاد والانقسام بين عالم القاهر وواقع المقهور لاتقف رؤية الشاعر عند حدود الاستقراء .. ولهذا ماتكاد تنحل الأنسقة المتصارعة (شكلياً) بالاصحاح الثالث حتى تتولد بالاصحاح الرابع حركة أشد عنفاً ، هى حركة تدميرية (تكنس هذا العفن) وهى حركة عاصفة ذات طبيعة راديكالية .

قلت : فتلكن الريح تكنس هذا العفن
تقتلع الريح هسهسة الورق الذابل المتشبث
يندلع الدم حتى الجذور ــ فيزهرها ويطهرها
ثم يصعد فى السوق والورق المتشابك والثمر المتدلى
فيعصره العاصرون .. نبيذاً يزغرد فى كل دن

ان النسق الراديكالى يكشف عن رؤية ثورية يحدد فيها أمل دنقل صراحة صعود الطبقة التى يعلن انتماءه اليها .. فالممارسة = العنف . وللفقراء أن ينتسبوا للعنف فيحطموا كلياً الطبقة المعادية . ان الصراع الطبقى ـــ هنا ـــ هو حرب ضد الأحكام الجاهزة وضد المحرمات والمقدسات .. الشيء الذى يترتب عنه الاقرار بأيديولوجية نقيض القيم الاجتماعية السائدة :

انني أول الفقراء الذين يعيشون
مغتربين
يموتون محتسبينَ لدى الفراء
قلت : فتكن الأرض لى ولهم
وأنا بينهم
فأنا اتقدس فى صرخة الجوع .. فوق
الفراش الخشن

وهو تحديد صريح لطبيعة الطبقة الاجتماعية التى تحكم رؤية الشاعر والتى أكد الاصحاح الثالث ملامح القهر والاستلاب الذين تتردى فيهما .. ولينطلق الشاعر الى رؤية ثورية تتجاوز (الذات الفردية) الى ذات جماعية هى بالتحديد ذات الفقراء .

انه يخلع ثياب السماء .. ويخلع صورة العالم القديم محركاً قداسته نحو العالم الانسانى الجديد المتولد داخل جماعات الفقراء الصاعدة الى الحرية :

هذه الأرض .. حسناء .. زينتها الفقراء
لهم تتطيب
يعطونها الحب .. تعطيهم النسل والكبرياء

•

ويستخدم الشاعر طوال القصيدة ضمير المتكلم (قلت) .

لكن الصوت هنا هو صوت الرؤيا .. هو صوت الضمير الجماعى الواعى الذى يخلق العالم وفق نموذجه الانسانى ومن خلال هذا الضمير المتكرر دائما يطرح علاقات الأزمنة الماضية والمضارعة والمستقبلية . فهو فى الاصحاح الأول عندما يتكلم عن خلق العالم يستخدم فعل الماضى (كان) :

كنت رجلا
كنت أباً
كنت الصباح .. وكان عرشى .. حين رأيت

وتكرر الفعل الماضى هو اشارة صريحة لسقوط هذا العهد القديم .

وعندما ينتقل من العهد القديم الساكن الى وضعية الواقع .. فى الاصحاح الثالث يستخدم الفعل المضارع داخل اطار عام من الصور الشعرية المقيتة ، التى يتأكد خلالها تفتت الواقع وإنسحاقه :

ينصب اسواره حول مزرعة الله
يبتاع من حوله حرساً
يحتلب البقرات ، يشعل فى المدن النار
يغرس خنجره ، يبصق فى البئر
يلقى على صفحة النهر بالزيت

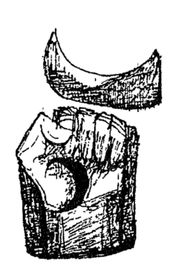
وعلى حين يبدأ التحول داخل نسقه الراديكالى بالاصحاح الرابع .. ويسير فى اتجاه الحلم نحو انموذجه المستقبلى مستشرفاً الحرية الانسانية .. يستند على فعل مستقبلى متصل بالحتمية . إنه منظور مستقبلى يرتكز على معطيات الواقع الذى يحققه .

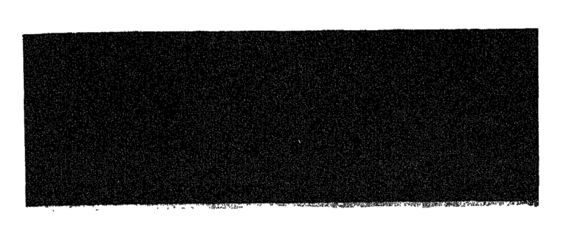
فلتكن الريح فى الأرض
فلتكن الريح والدم
فلتكن الأرض لى .. ولهم .

إنه يخترق الأزمنة جميعها من خلال صوت الرؤيا . فيصنع نموذجه الانسانى داخل القصيدة .

لقد قلب الشاعر ، داخل القصيدة ، رأس الهرم الاجتماعى .. وحرك محور القداسة من القوى الطبيعية العليا الى الجنس البشرى .. لكن أزمة التغير ظلت داخل الاصحاح الخامس الأخير .. أزمة ممزقة وهوية متصدعة تمنح الذات الجماعية الصاعدة ملامح التشقق بداخل مايمكن تسميته بتراجيديا الكينونة :

حدقت فى جبينى المقلوب
رأيتنى الصليب والمصلوب





ملف : الإبداع الجماعى

جماعية الإبداع وإبداعية الجماعة

يوماً بعد يوم ، تزداد حاجتنا إلى « **جماعية الإبداع** » فى شتى الأنواع الأدبية والفنية ، خاصةً فى المسرح والموسيقى والغناء ، وغيرها من الأنواع التى يمكن أن تُبدع أو تُنتج بأسلوبٍ جماعى ، بحيث لا تقتصر « جماعية » الإبداع على تلك الأجناس ذات القابلية الجماعية بطبعها ، بل يمتد كذلك إلى ما استقر العرف فيها على أنها فنون « **فردية** » بطبيعتها ، مثل الشعر والقصة والرواية واللوحة التشكيلية .

إن الالتفات إلى هذا المنحى الجمعى ، سيضيف إلى حياتنا الإبداعية ــ بلا ريب ــ تقاليد وأصولاً فنية ومعايير جمالية ووجدانية جديدة .

لماذا الحاجة إلى « الإبداع الجماعى »

تزداد هذه الحاجة كلما استشرت الفنون الفردية وسادت (كما هو الحاصل فى لحظتنا الراهنة) بما يصاحب ذلك من شيوع رؤية فردية ذاتية ، حتى وإن تحدثت هذه الرؤية الفردية عن الجماعة والجموع .

على أن أخطر ما يصاحب هذه الحالة من سيادة الفنون الفردية ، هو تكريس الانفصال بين المبدع والمتلقى ، وتأبيد ذلك الوضع الذى يكون فيه المبدع واحداً فرداً ،

متميزاً ، يصدر أو « **يرسل** » من موقع « **العطاء الفوق** » ، ويكون فيه المتلقى واحداً ، فرداً ، مستقبلا « **يتلقى** » مايُرسل إليه من ناحية المبدع « **الفوق** » .

فى هذا الوضع ، المبدعُ دائماً « **فاعل** » ، والمتلقى دائماً « **مفعول به** » .

والحصيلة من كل ذلك حرمان الناس ، المتلقين ، من أن يكونوا مشاركين خلاّقين ، أى مبدعين .

* * *

أن يصبح كل الناس فنانين ، خلاّقين، فى يوم قادم قريب ، هدف من أهداف النزوع إلى الإبداع الجماعى ، فينتقل الفن من كونه « ظاهرة فردية اجتماعية » إلى كونه « ظاهرة جماعية اجتماعية » ، فتتحقق له بجانب اجتماعيته « جموعيته » الانسانية الشاملة .

تولى « **أدب ونقد** » أهمية كبيرة لهذه القضية ، التى يتوجب علينا جميعاً أن نتنادى باتجاهها . ويزيد من ضرورة هذا التوجه أن لدينا ، فى فنوننا ، المصرية والعربية ، رصيداً طيباً من المحاولات الجادة فى ذلك السبيل : سبيل خلق أشكال وأنماط فنية جماعية « **تشاركية** » ، قام بها فنانون موهوبون ملتزمون ، ذوو حس شعبى ، طامحون إلى تأسيس طرق إبداعية تتلاءم مع واقعنا وناسنا وهومنا وتشكيلاتنا الاجتماعية والثقافية .

وفى هذا الملف الأولىّ ، الذى نقدمه ، تحقيق واسع (أعدته **سهير المصادفة**) حول ظاهرة **الإبداع الجماعى المسرحى** ، مع بعض أصحاب هذه المحاولات الرائدة ، التى إذا كانت لم تصادف نجاحاً كبيراً فإنها فتحت الباب واسعاً نحو إمكانية هائلة لقطع خطوات أوسع وأنضج فى هذا الطريق الوعر ، الذى تزيد من صعوبته مشكلات واقعنا الاجتماعى نفسه . فى هذا التحقيق يقيّم أصحاب هذه التجارب محاولاتهم الجريئة ويقننونها ويرسمون معالم لتجاوز عثراتها السابقة .

وفى هذا السياق ، نقدم شهادةً نظريةً ، عملية نقدية ، من خلال مقالة **بهائى الميرغنى** كواحد من المتصلين .

وأخيراً ، نقدم مقالة د . **فتحى الخميسى** عن مثل هذه الامكانية فى مجال « **الأغنية** » ، نستضيء بها فى فك حصار الأغنية الفردية الفجائعية التى سيطرت على الروح الغنائى المصرى والعربى بعامة .

وسوف تواصل « أدب ونقد » ، من حين لآخر ، إثارتها لهذه القضية الهامة ، علّنا نساهم بذلك فى استجلاء الممكنات الثرة لإبداع جماعى حقيقى ناجح ، من أجل أن يتحرر الفنان المطمور داخل كل فرد فينا ، لتشرق شمس الجماعة من ظلمة الذات المنفردة ، ويلتقيا بصورة خلاقة .

تجارب الإبداع الجماعى فى المسرح المصرى

تحقيق

سهير المصادفة

المسرح : من الفردى إلى الجماعة

فى أعقاب حرب يونيو « ١٩٦٧ » توجه المخرج ـ« عباس أحمد » لموقع « ٢٣ » العسكرى ببورسعيد ليقوم بجمع ذكريات الناس عن الحرب وصياغتها بشكل جماعى لعرض مسرحى ، وفى النصف الأول من السبعينيات ضاق هناء عبد الفتاح وعبد العزيز مخيون بالمسرح التقليدى فى المدينة فتوجها إلى القرى النائية لاختبار طرق جديدة فى الإبداع المسرحى وعلى رأسها الصياغة الجماعية والتأليف الجماعى ، وبعودة د . نبيل منيب فى النصف الثانى من السبعينيات من فرنسا حاملا معه أفكارا ورؤى جديدة عن كيفية إعداد الممثل والعمل المسرحى بدأت ملامح الإبداع الجماعى تتضح فتكونت فرقة شبرا بخوم المسرحية بقيادة المخرج « أحمد اسماعيل » وفرقة شمّا المسرحية بقيادة المخرج « بهائى الميرغنى » وتناثرت عروض الإبداع الجماعى فى القرى والمدن .. وشكل الإبداع الجماعى كمنهج فى العمل المسرحى ظاهرة التف حولها المجربون المسرحيون وجمهور القرى البعيد كل البعد عن الحركة المسرحية المركزية فى المدينة وقد اختلف النقاد والعاملون بمنهج الإبداع الجماعى فى المسرح على نتاجات التجربة .. ورغم أن الإبداع الجماعى ليس منهجاً جديداً على الحركة المسرحية المعاصرة « عالميا ومحليا » ... لكنه استطاع مؤخرا تفجير بعض القضايا الهامة والمتعددة إبتداء من الشرعية الجمالية للإبداع الجماعى من المسرح [باعتبار أن للمسرح طبيعة خاصة عن

بقية الفنون فهو ابن شرعى لتجمع عناصر العمل المسرحى وهو عملية اجتماعية نوعية أساسية] ومرورا بعلاقة الإبداع الجماعى بالمسرح الأوروبى ــ العلبة الإيطالية ــ هى الشكل المعمارى الكلاسيكى للمسرح وشكل اعتماده على التراث بل وجدوى ظهور هذا المنهج من العمل المسرحى فى اللحظة الآنية ... وتتفرع القضايا والأسئلة حول ظاهر الإبداع الجماعى كمنهج من العمل المسرحى المصرى .

الابداع الجماعى ضرورة

● يقول عباس أحمد مخرج بالثقافة الجماهيرية له اليهودى التائه ــ كفر حمص ــ الموقع ٢٣

الابداع الجماعى ليس ترفا « مسرحيا » ... ولكنه ضرورة . فالضرورة هى التى تفرز العمل الجماعى ، فتجربة التنمية الثقافية فى القرية المصرية كانت وراء عرض « كفر حمص » . ذهبنا إلى القرية بدون نص ولا فكرة مسبقة وعملنا على الإهتداء إلى « تيمة » تعالج مشاكل القرية ــ تلك المشاكل التى تمس جذر الحياة ابتداء من همومهم الصغيرة والتى تشمل مشاكلهم فى الجمعيات التعاونية ومتطلبات الأرض وغيرها إلى أن تصل وتمس علاقة الفلاح المصرى بالكون ، أيضا تم اختبار الناس فنياً وقياس قدراتهم والتقاط تميز الأفراد ومحاولة تنمية هذا التميز فى المجموع . ولأن الابداع الجماعى ضرورة تلجأ لها الجماعة لإبراز شىء ما ، سياسى أو اقتصادى أو اجتماعى ، فلا تصلح هنا إذن كتابة فردية للنص وإنما كتابة جماعية يصيغها عقل واحد ويحرك العمل مخرج قائد للفريق . فى عرض « الموقع ٢٣ » والذى عرض بعد حرب ١٩٦٧ جمعت مادة عمل من الناس يسكنون حول الموقع العسكرى كانت فى مجمعها ذكريات الناس عن فترة الحرب وتخيلهم لمنظر قطار قادم محمل بالسلاح وعليهم المسارعة للحصول على هذا السلاح ... إن هذا العرض لو كتب فردياً لما كان شاملا ومحتويا على الوجدان الجمعى كما كان عليه ..

الإبداع الجماعى ليس بديلا على الإطلاق للعلبة الايطالية ، وإنما هو نوع من أنواع الممارسة الفنية والخلق الفنى وعموما هناك أشكال من الإبداع الجماعى ليس لها علاقة بوجدان الأمة وعلى النقيض من الممكن أن نرى نصا أرسطيا ولكن له علاقة حميمة بوجدان الأمة . إن الإبداع الجماعى من الممكن أن يكون نازيا .

أتصور أنه لاغنى عن المسرح الأرسطى فالإبداع الجماعى لايظهر لكى يهدم هذا الشكل ، بل ان كل الأشكال الجديدة التى تظهر لايمكنها هدم القديم كله وانما تسير الأشكال جنبا الى جنب ــ وللأسف والى الآن لم يحقق الإبداع الجماعى وجودا ملفتا للنظر رغم كل المحاولات التى تتم ، بينما هناك عروض ناجحة فى إطار الكباريه السياسى والمسرح الجماهيرى والمسرح التسجيلى .. فعلى الإبداع الجماعى أن يقيس ما الذى حققه من تحطيم العلبة الايطالية والمسرح الأوروبى عامة وما الذى يقع على عاتقه لتحقيق خصوصية لمسرحنا ...

يعتمد عرض « كفر حمص » سنة ١٩٧٧ على فكرة : تليفون يخبر العمدة بأن عشرة وزراء

سيزوررون القرية . ومن تلك اللحظة يغير العمدة علاقته بالقرية وبالفلاحين . وتعاد المسرحية من البداية بدون تليفون لنتلمس العلاقة الحقيقية للعمدة بالفلاحين . هذه هى فكرة الناس وكتابتهم ولم نسيطر نحن القادمين من المدينة إلا فى المعدات المسرحية والديكور . فما وراء الابداع الجماعى تحديدا هو القضية المثارة لدى الناس .

إن نجاح التجارب المسرحية التى تتم فى القرى ستجعل للمسرح مردودا جماهيريا ضخما ، فصعوبة تجهيز مسارح العلبة فى القرى يؤدى إلى تمركز المسرح فى العواصم والمدن وتمنع الملايين من الوصول إلى المسرح .

جذور الإبداع الجماعى تمتد حتى « الفنانين الجوالين » وممثلى فرقة الجوقة الذين اندثروا بأسرار مهنتهم ، دون أن نتعلم منهم شيئا . كانت الفرقة تتجول ومعها المسرحية والملابس والموسيقى تعرض فى الموالد مسرحياتها الناجحة ومهاراتها العديدة فى الارتجال والتمثيل الجماعى والحنكة الفنية .. ولكننا أصبحنا الآن متحجرين محبوسين فى الأبنية المتوسطة التى تعشق تجريد المشاعر .

الفلاحون يمثلون واقعهم

● ويقول **عبد العزيز مخيون** ممثل ومخرج مسرحى له « الصفقة » ، « الدقيق » ، « البلهارسيا » .

« القرية » كانت لدى أكبر من المسرح ذهبت إليها رافضا النشاط المسرحى الموجود فى القاهرة وعلاقته بالطبقات الشعبية التى تمثل الأغلبية ، وكنت متحاملا على عدم قدرة الفنان والمثقف على التواصل مع أبناء بلده الحقيقيين ولم أكن مقتنعا بجدوى الشكل المسرحى والمسيطر إلى الأبد . بل تساءلت : هل هناك ضرورة للفن المسرحى ؟ لم يكن هناك شكل محدد فى ذهنى عن المسرح الذى يجب خلقه فى هذه القرية ، وبدأت العمل على مسرحية « الصفقة » لتوفيق الحكيم ، واخترنا الصفقة لأنه كانت هناك قيود ولم تزل على عمل المخرج ، وكان لابد أن يكون هناك نص يدرج فى برنامج الثقافة الجماهيرية .. كان من الصعب استيعاب البيروقراطية أن أبدأ بموضوع أو تيمة معينة من المكان . فكان الاختيار لنص يمس صميم الحياة وهى قضية الأرض . وفى المرحلة الأولى حددت العلاقة بين النص المكتوب والواقع الحى المتحرك للقرية ووجدت ان الاختلاف شاسع فحدث إخضاع النص المكتوب للواقع الحى وحدثت تغيرات فى النص فأصبح نص « الصفقة » له خصوصية نابعة من هذه القرية وهؤلاء الناس أصبح نص « الصفقة » « عزبة زكى أفندى » .

وبعد عرض الصفقة كان الواقع شديد الخصوبة فكانت « الصفقة » هى العنوان الذى تحركنا تحته لعمل تجارب أخرى مثل « البلهارسيا » « الدقيق » ، « الإنتخابات » وبالطبع لم تكن هذه الأعمال مدرجة فى جداول الثقافة الجماهيرية ، كانت ارتجالية وغير سابقة التحضير — موضوع يطرح ونقوم بمناقشته وتمثيله ويتغير ونضيف إليه ونحذف منه فى ليالى العرض التى هى ليالى التدريبات ويوازى هذا كله أنه لم يكن سهلا لمخرج مسرحى ان يدخل قرية سنة ١٩٧٤ ليدعو إلى مسرح كهذا ... كنت

أعمل مع الفلاحين آنفسهم ومن كل فئات العمر ــ اجتمعت بهم فى سمرهم وحاولنا توطيد علاقتنا ببعضنا البعض وناقشت معهم فكرة أن يمثلوا حياتهم وواقعهم . معظمهم كان أمياً .. فحكيت معهم حدوتة المسرحية وشرحنا معاً جوانبها ثم وزعت الأدوار عليهم كانوا يسمعون الحوار ثم يمثلونه بطريقتهم فى الأداء وبإحساسهم عما يجب توصيله من هذا الحوار ... وخرجنا معا إلى الحقل وبجوار ساقية وعلى ضوء ضئيل بدأت أوزع أماكن الشخصيات والمتفرجين وأحدد شكل سينوغرافيا المكان وبدأوا يتحركون ويتفاعلون مع المسرحية واستمرت التدريبات والعروض لمدة شهر كامل . وبعد انتهاء عرض « عزبة زكى أفندى » بدأنا تجربة إبداع جماعى حقيقى وذلك بعرضى « الدقيق » و « البلهارسيا » . فكرة « الدقيق » كانت فكرة سواق عربة كارو يسمى « السيد القحف » وقد جاء شاكيا من التسيب فى عملية توزيع دقيق الوحدة الصحية والذى كان من المفروض أن يوزع على السيدات الحوامل والأسر الفقيرة ولكنه كان يوزع بشكل غير عادل .. اشتكى « السيد » بطريقة مسرحية فسجلت له هذا وبعد أيام سرقت العربة كاملة فصورنا حادث السرقة وعملنا المسرحية فى شكل اسكتشات ساخرة .. واستخدمت مايسمى « بالتقليعة » وهو التمثيل قبل الأفراح .. كانت تجارب فى غاية الخصوبة بما يكفى لدفاع أهل القرية عنها وتمثلهم فيها ــ ولكن المسألة فى النهاية ليست قاصرة على هذا الشكل من الإبداع وإنما هناك تنوع فى أساليب العمل المسرحى وإسهام فى وضع تعريف جديد للمسرح أوسع وأشمل .

الذاكرة الإبداعية الجمالية

•ويقول **د . هناء عبد الفتاح** مخرج وله ملك القطن ــ النيل ياملك الزمان ــ مذبحة القلعة .

كانت مسرحية « ملك القطن » ليوسف إدريس بالنسبة لفلاحى دنشواى مجرد مسودة أثروها بإبداعاتهم وإضافاتهم فطوعوا النص للغتهم وبيئتهم وأضافوا إليه من أغانيهم وألعابهم الشعبية . واقتصر دورى على الملاحظة والمناقشة والتنظيم . وهكذا تشكلت تجربتنا والتى تعلمت منها أكثر مما تعلمته من كل المعاهد الأكاديمية . وأهم ما أسفرت عنه تلك التجربة أن الفلاح المصرى يختزن فى ذاكرته كثيرا من القدرات الإبداعية المرتبطة ببيئته ساعدته على الارتجال وإثراء النص الأصلى بعناصر أصيلة كان لها أكبر الأثر فى استجابة جماهير المشاهير للعرض ، وشجعنى هذا على الشروع فى تجربة أخرى مع نفس الفرقة للتأليف الجماعى عن طريق المناقشة الطويلة حول مشكلاتنا الذاتية والجماعية وتسجيلها تمهيداً لتحويلها إلى عرض مسرحى توقف بسبب سفرى لدراسة الإخراج المسرحى » .

تنظيم المخزون القروى

ويتحدث إنتصار عبد الفتاح مؤلف موسيقى ومخرج له الطوق والأسورة ــ الدربكة ــ عن تجربة د . هناء عبد الفتاح قائلا :

لابد من إيجاد منظم يحاول أن يجد المعادلة الدرامية اللازمة لتحقيق مفهوم الإبداع الجماعى كمنهج فى العمل المسرحى ، ولا يوجد على الاطلاق تقدير لشكل التأليف الجماعى دون تنظيم وإلا أصبح فوضى جماعية ــ هناك مسافة يجب قطعها للتعامل مع مخزون الإنسان القروى بحرص شديد لايجاد

كيفية تقديم همومه بصدق وبشكل فنى .

وأعتقد أن مفهوم الإبداع الجماعى أوسع من مجرد صياغة جماعية ، فهو قد يتسع ليشمل الحركة أو التشكيل المسرحى أو الاخراج وحتى الموسيقى . وفى تجربة هناء عبد الفتاح حدث تأليف جماعى فى الحركة والتى كانت غالبا مرتجلة وفى التأليف فى حدود النص المطروح وفى جمع وانتقاء الأغانى الشعبية : والمخرج فى تجربة الإبداع الجماعى هو ملاحظ ومنظم ومناقش وباحث ومكتشف لقدرات المشتركين فى العمل . إن فرض رؤية المخرج من خلال تشكيلات ومفردات مسرحية بعيدة غاية البعد عن البيئة الريفية يُعد بُعدا عن مفهوم الإبداع الجماعى الخاضع لظروف البيئة والتى تفرض بدورها أشكالاً لابد أن تكون نابعة من البيئة .

إن النتائج التى وصل إليها د . هناء عبد الفتاح من خلال تجربته فى دنشواى ومن أهمها البحث عن نص ملائم يعبر بصدق وبواقعية عن القرية لابد أن تواكبه ملاصقة الكتاب والمسرحيين لمثل هذه التجارب والنزول الفعلى إل القرية لمحاولة الإستلهام والابداع ، لتحقيق المعادلة الصعبة بالنسبة للنص الخاص بمسرح القرية .

تجربة « أمنا الغولة »

● وتقول **منحة البطراوى** صحفية وناقدة بالأهرام ولها تجارب فى الاخراج منها « أمنا الغولة » ، « التعليم »

المسرح إبداع جماعى بسبب تعدد عناصر العرض ـــ هو عملية مركبة إذن وقد بدت إمكانية الابداع الجماعى عندما فقد المخرج والمؤلف حجمه المتسلط معطيا فرصة للمثل فى أن يعبر عن ذاته داخل العملية أى « تفجير الذات الجماعية المبدعة » .. فمع أحداث طلبة ١٩٦٨ فى أوروبا رفض الناس كل أشكال التسلط والقيادة وحدثت تولدات الرغبة فى المشاركة فى تغيير المجتمع والنداء بأن تكون المجموعة كلها مبدعة .. هناك قائد للنص ومخرج ولكن الجميع يقترح وفى النهاية هناك من يصيغ البنية الدرامية وهناك المخرج الذى يختار المقترحات التى تصلح لخدمة الفكرة .

ولكن ... الإبداع الجماعى لم يكن ظاهرة فى مصر بعد ، ولن يكونها بالشكل القائم عليه . ويرجع هذا إلى ظاهرة أعم هى ضحالة الثقافة العامة ولأن الفن غائب عن الأذهان فالفن كالعلم .. يجب أن يجتهد فيه المرء واعتياد الناس على أن الفن تلقائى يؤدى إلى تدهور المنجز الفنى عامة ، الفنان المسرحى مطلوب منه أن يكون مثقفا من ألوان الفنون كلها .. (الفن التشكيلى ـــ الموسيقى ـــ الأدب ...) وهذا لا لشيء إلا لأنها كلها أدواته التى يستخدمها ولأنها مرتبطة بكل الظواهر . وصائغُ النص المسرحى يجب أن يكون كاتبا وفنانا متمكنا من أدواته المسرحية . كانت لى تجربة فاشلة فى الإبداع الجماعى .. هى « أمنا الغولة » ظللنا ٦ أشهر نجمع الحواديت ونرتجل كيفية الأداء وفشلنا تماما فى كتابة نص ليس لعدم مقدرتنا على الكتابة ولكن لعدم مقدرتنا على ارتجال مواقف كاملة . وتمت محاولات مع عدة كتاب فشلوا فى كتابة التجربة وأخيراً كتبت أنا بالإستعانة برصيد الأفكار والإحساسات والرؤى التى ارتجلناها

واكتشفنا بعد العرض ان الناس منفصلة عن تراثها فالتجاوب لم يتم بالقبول أو الرفض وإنما بالإنفصال التام عنه .

توجد إمكانية ألا يرتبط الخلق الجماعى بالعلبة الإيطالية وهذا طبيعى لأن المخرج تم اختراعه مؤخرا .. ولكن لماذا ننسف العلبة الايطالية وهم يعملون بمنجزاتها جميعا ، والعلبة الايطالية هى سحر المسرح إلى الآن .

الديمقراطية ومأزق الابداع الجماعى

إن مأزق الابداع الجماعى فى مصر يتسع وتمتد عوامله إلى عدم وجود ديمقراطية ، فكيف لفريق يعمل فى عرض خلق جماعى أن ينتج ويمسرح مايعتنقه ويشعر به ، ونحن لانستطيع أن نعبر عن أفكارنا وأيضا لا يوجد لدينا شيء هام لنقوله فى ظل مناخ تحاول فيه وسائل الاعلام أن تسطح رؤانا ووعينا بالعالم . إن تجربة « الفرقة ٨ » فى حزب التجمع تؤكد هذا الكلام حيث بدأنا فى جمع مادة عن « قضية التعليم » من مصر .. جمعنا مقالات عن التعليم وأجرينا إرتجالات ونقاشات حول أسلوب العملية التربوية التى لاتتيح فرصة للتلميذ كى يعبر عن نفسه فالذى قاله المدرس هو مافى الكتاب وما فى الكتاب هو ماتقوله الحكومات .. كلٌ حكى عن تجاربه فيما يخص رفض التعبير عن الذات والذى لايؤدى إلا إلى الخوف والجبن وعدم تبلور الذات ، الذى أدى بالتالى إلى عدم استمرار التجربة لحاجة الفريق الأساسية لقائد وضعف قيمة المشاركة فى أذهان الفريق الذى خضع لطرق تربوية خاطئة هى تمثلهم الدائم لفكرة الهرم والذى على رأسه قائد مسؤول عن توجيههم ، يقابل هذه التجربة تجربة العرض الفرنسى [١٧٨٩] للمخرجة اريان فوشكين : فى أول العرض يجمع الفريق كتابات من التاريخ الفرنسى المطروح من الكتب المدرسية والذى يتبنى شعارات أن الثورة الفرنسية شيء مجيد ورائع ومحقق للعدل .. ثم يطرحون وجهة نظرهم وهى أن الثورة الفرنسية احتوتها البرجوازية الفرنسية ولم تعد ثورة شعبية فقد انسحب البسطاء من تحتها لصالح البرجوازية وهم يثبتون هذه النظرية تاريخيا ووثائقيا . أعتقد أن هذا النهج فى العمل المسرحى يختلف عما يتم هنا .

إلغاء الوصاية

● ويقول **أحمد اسماعيل** مخرج بالثقافة الجماهيرية له « الجنس الثالث » « سهرة ريفية » « رسول من قرية تميرة » .

إذا اتفقنا على أنه لابد من جدول للعمل الفنى فأعتقد أنه من المهم دراسة مكونات الجمهور وهمومه ومعرفة الظروف الملحة على أن يعتمد المسرح على الامكانيات المتاحة ، فالقرى البعيدة التى تجد صعوبة فى إيجاد نص ملائم وامكانيات عرض مناسبة ، كيف لهذه القرى أن تكون مسرحها الخاص ! إن الابداع الجماعى كمنهج فى العمل المسرحى يعين على الاستغناء عن كل عناصر العرض المعقدة والتى ترتبط بالعلبة الايطالية ، وكذلك يتيح فرصةالتكيف مع إمكانياتهم الخاصة . إن الابداع الجماعى يلغى منطق الوصاية ويحقق أكبر إنجاز وهو أن يصنع الناس مسرحهم ، والذى سيكون قريباً كل القرب منهم .

فصلب الفن الشعبى أنه من صنع أناس مجهولين من الشعب يصنعونه بأنفسهم معتمدين على تضافر الحالات الجماعية وابداعاتهم المشتركة وإقبال الناس على الموالد يفوق إقبالهم على الأشكال والابداعات العصرية وذلك لأن الموالد جزء من بنيانهم الجمالى .

لم يكوِّن هذا المنهج فى المسرح ظاهرة بعد لأنه لن تستطيع تجربة أو فرد تشكيل ظاهرة ولكن إذا كانت الأبعاد حقيقية والعاملون فيها يحاولون السيطرة على الظروف التى تحكم العمل وبتضافر الجهود والايمان بفعل القوة الابداعية الجماعية للشعب ، وبمراعاة الفروق الفردية فى الابداع للمخرج أو للفريق وخبراته الخاصة والاستفادة منها فمن الممكن أن تنضج الظاهرة .

ففى تجربة « سهرة ريفية » فى شبرا بخوم جمع الفريق أحدث المعلومات فى الزراعة وحاولنا معا أن تكون الجملة بما تحمله من شحنة انسانية مساوية لمعايشة الممثل للتجربة ، فتدريبات الممثل ليس كافية فى عرض للخلق الجماعى ولكن المعايشة الكاملة للموضوع الذى سيظل على خشبة المسرح هو الأهم . إن معايشة التجربة كاملة والموضوع الممسرح يعمل على معرفة امكانيات الفريق لتفجيرها ولتوظيف هذه الإمكانيات سواء فى الكتابة أو فى القدرة على التخيل أو فى ربط المواقف وتخليق دراما أو حتى فى النجارة . ولممارسة منهج الابداع الجماعى فى العمل المسرحى سلمٌ أدنى درجاته هى التى يقول فيها الفريق — هل سننفذ منهج الابداع الجماعى أم لا .. ! ثم سيطرة المخرج على مستوى العمل وفيما بعد وصول الفرقة نفسها إلى البحث عن مواد موضوعها ومناقشته وتصعيده دراميا حتى تصل إلى أعلى درجات السلم وهى أن يقوم الفريق بتنفيذ العرض من الألف الى الياء .

منهج الابداع الجماعى فى العمل المسرحى ليس مرادفا لشكل المسرح المفتوح فكل تجربة لها منطقها الخاص . فأنا فى مدينة سوف أستطيع عمل عرض جماعى على خشبة المسرح وفى قرية سوف أعرضه فى ساحة . إن منهج الابداع الجماعى لايشترط خضوعه لشروط جمالية خاصة وإنما جمالياته تنبع من شكل التجربة نفسها .

الذات من خلال الوجدان الجماعى

● ويقول **أحمد مختار** ممثل ومخرج له « مارصاد » « جرس إيكواس » .

فنون الانسان عامة فردية — الشعر ، الموسيقى حتى الرقص وإن يبدو جماعيا إلا أنه محصلة الابداع الفردى لكل راقص وبالتالى فهذا ينطبق على المسرح .. لكن وبتداخل الفنون وتحرك قوانين العالم وعلومه الى الامام أصبح لكل نوع من الفنون قانونه الخاص من التطور والمسرح خضع لاسهامات متعددة لاثراء مفاهيم عمله كان أهمها مؤخرا إسهام ستانسلافسكى — ولكن لنتفق أولا على أنه لايمكن أن يتم عمل مبدع دون فنانين سواء كان هذا العمل فرديا أو جماعيا ، فالابداع الجماعى ليس عبارة عن مجموعة من الأفراد الذين يعتنقون وجهات نظر هى فى الأساس سياسية ثم تمسرح من أجل توصيلها للجمهور ، كما أنه ليس حفلات سمر وأنشطة إنسانية عابرة وغير مؤثرة ... كان من الممكن أن تكون رؤى وتدريبات إعداد الممثل التى خضع جيل من الممثلين لها واستفاد منها فى حياته الفنية والتى كانت على

يد د . نبيل منيب ـــ كان من الممكن أن تكون هى البداية الصحيحة ، فقد تعلمنا من هذه التدريبات أن الممثل غير ثانوى فى العرض وأنه يمتلك إمكانيات لانهاية لها ، وهو المسئول عن تفجير هذه الإمكانيات . تعلمنا أن المبدع الجماعى يجب أن يعد جيدا لهذا بتدريبات شاقة على الصوت والحركة والاحساس بالمجموع وكان لدينا جميعا يقين بأنه لو طلب من أحدنا أن يطير فسيطير .

إن المبدع الجماعى شخص خاص جدا .. هذا الذى ارتضى لنفسه أن يعبر عن ذاته مع المجموع ونحن أمام فنان قديس لا ينتظر مجده الخاص وانما تحقيق العمل ككل ، ولكى يكون هذا الفنان قديسا يجب أن يمد بالكهنوت الفنى بدرجاته المتعددة .

عبر التدريبات الشاقة مع د . نبيل منيب والتى كانت تستند إلى العديد من النظريات والعلوم ـــ علم النفس ـــ علم الاجتماعى ـــ اليوجا ونظرية اننا جميعا غرائزيا فنانون وما على التدريبات إلا تخليصنا من كل الشوائب التى تعوق حركتنا كفنانين ، فكانت تدريبات خاصة بجسدنا وما يعوقه حتى يكون منداحا وحرا ، ثم الصوت وتدريبات على اطلاق خيالنا وتركيزنا ومشاعرنا لكى ننعتق تماما . عبر هذه التدريبات والتى كانت تطلب من الممثل أن يفعل كل شيء عود الفريق المدرب أن يكون متوحّدا مع الآخرين ومدربا على الاحساس بالمجموع بل وبالجماد على خشبة المسرح ... لقد خصصنا هذه التدريبات لنتعلم كيف يُكوّن وجداننا جميعا .

لقد ارتجلنا بعض العروض وكنا نطلق عليها « الفروض » كنا نفترض حدثا ونقوم بتمثيله وتأليفه وعرضه على الناس ولكن بيروقراطية المسارح لم يتسع صدرها لنكمل مابدأنا فى قاعاتها .

كيف نستعيد الجمهور للمسرح ؟

● ويقول **يوسف إسماعيل** ممثل بالثقافة الجماهيرية .. وله « سهرة ريفية » ، « الجنس الثالث » .

إن طاقتى الحقيقية كممثل لم تتفجر إلا فى تجارب الابداع الجماعى فالتمثيل فى عمل يشاهد الفرد تصاعده منذ البداية كتابة ثم مناقشة ثم ارتجالا وأخيرا عرضا ، يختلف عن التمثيل فى نص مكتوب مسبقا ومخرج قائد يفرض على الممثلين وجهة نظر النص ووجهة نظر رؤيته الاخراجية . معظم النصوص المسرحية التقليدية لاتعبر إلا عن جمهور واحد هو جمهور المدينة أما كتابة وجدان الناس وأحلامهم فهو السبيل الوحيد لإعادة جمهور المسرح له وإحساسهم بأن هذا العمل ليس منفصلاً عنهم لأنهم شاركوا فيه وشاهدوا مداخل إعداده .

إن منهج الابداع الجماعى فى العمل المسرحى يتيح لنا فرصة الوقوف على التراث الشعبى المخزون فى وجدان الناس ، هذا التراث بكل مواده الخصبة : الأغانى الشعبية ، الموال ، الحواديت ، الحكايات ، كما أنه يعمل على خلق واكتشاف جوانب الناس الفنية فى الكتابة أو التمثيل .... الخ ..

مسرح المناقشة والسؤال الدرامى

● ويقول **عادل العليمى** مخرج بالثقافة الجماهيرية وله « ألنار » « إدارة عموم الزير » .

إنطلقت فى سنة ١٩٧٦ وتحت تسمية « مسرح المناقشة » ـــ لإعداد نص « الناس فى البلد » وقد كانت تيمته الأساسية الاستغلال الذى يتم فى الجمعيات . وأثناء المناقشات الأولى للنص والتى كانت مفتوحة على فريق العمل والجمهور معا حدثت تعديلات كثيرة فى النص حي أنهم اقترحوا أنماط تعامل للشخصيات وطريقة نطق الألفاظ مما جعل النص فى النهاية مهياً للعرض وعاكسا للواقع بشكل صادق . لقد أعادوا صياغة النص بما يعبر عنهم ويمس حياتهم اليومية .

وطرحت بعد هذا ما يسمى « بالسؤال الدرامى » أثناء العرض وأعنى به تدخل الجمهور فيما يحدث على خشبة المسرح بالمناقشة وما هى الحلول الدرامية للحدث ... ووصل الأمر إلى أنهم اقترحوا أكثر من نهاية للعرض فى فترة عرضه وكلها نهايات تقترب من تحقيق مفهوم « العدل » من وجهة نظرهم .

فى عرض « إدارة عموم الزير » كنت أحاول التجريب فى إعادة علاقة العرض بالمغمار المسرحى وكيفية عمل مفردات بيئية واستغلال سينوغرافيا المكان فلم نضع أى قطعة ديكور بداخل وكالة الغورى ولكننا إعتمدنا على استخدام إكسسوارات بيئية بسيطة . ولم أقم فى هذا العرض إلا بالصياغة الدرامية لبعض المواقف بهدف ضبط إيقاع العرض .

وعندما فكرت فى عرض « النار » كنت أتبنى فكرة إيجاد لغة مسرحية بصرف النظر عن النص فبدأت العمل بدون نص وحصلت على تيمة العرض وهى قصة حقيقية لمريضة من مريضات الزار ، وجمعنا كل مايتعلق بأناشيد الزار والأدب الشعبى والرقى ، وكذلك مشاعر ووجدان مرضى الزار ، وتكون النص بما يزيد عن وريقات وتمت مسرحة للمادة المتجمعة فكان محققا لفرجة مسرحية لا نص مسرحى .

وهناك تجربة نعدّها من سنة فى بيت ثقافة الشرفاء بالقناطر ، وهذا البيت مشكل على هيئة دوار عمدة وبه ساحة واسعة فقد ترددنا على القرية لجمع الحواديت والتيمات ووجد مؤلف متفرغ لصياغة تلك الحواديت ..

وبالطبع قوبلنا بحكايات راسخة فى وجدان القرية ولم تذكر فى التاريخ .

فهناك حكاية عن ان الفلاحين صلوا يوم الأربعاء بدلا من الجمعة كإحدى أشكال المواجهة لدفع الجباية التى كان يفرضها نظام الالتزام أثناء فترة محمد على . لقد أخذ المؤلف ما يشابه هذه التيمات وعناصرها التاريخية وانتقى منها ثلاث حواديت لتقديمها فى ثلاثة فصول كما كان يحدث فى سامر الفلاحين والذى انقرض من ٥٠ سنة .

ولكننى اعتقد فى النهاية ان العمل الابداعى هو عمل فردى فالفنان يتصور العالم ويعكسه .. من الممكن أن يلجأ إلى جمع مواد ومعلومات كما يشاء ولكنه فى النهاية يجب أن يكون هو العاكس الوحيد .

● يقول **أحمد كمال** ممثل وله « يموت المعلم » و « التعليم » *

كنا نحلم بأن نكوّن فرقة « لمسرح الشارع » وبالفعل شاركتُ « منحة البطراوى » فى تجربة عرضها « التعليم » التى لم تستمر أكثر من ستة أشهر ثم توقفت . فالخلق الجماعى يحتاج إلى نمط خاص من التدريبات والتجهيز الفنى والى المقدرة على التوحد فى المجموع والذوبان التام فيه . ونستطيع من هنا أن نقول أنه لم يحدث ابداع جماعى بالمعنى الدقيق فكلها كانت محاولات شبه جماعية لابراز عنصر واحد هو المخرج .

مسرح حرب الشوارع

● يقول **فاروق عبد القادر** ناقد مسرح « عن تجارب الابداع الجماعى فى المسرح » ربما بدا أن هناك لونا من تناقض الحدود فى تعبير « الابداع الجماعى » من حيث أن الابداع دائما عمل فردى فى جوهره وإن العمل الفنى الناتج عن عملية الابداع تلك إنما يحمل خصائص صاحبه بالذات ، لكننا لو وضعنا فى الاعتبار أن المسرح — بطبيعته — فن مركب لابد لتجسيده من تعاون مجموعة من الفنانين والفنيين جاز لنا أن نتحدث عن « إبداع جماعى » .

وأود أن أشير إلى أهم التجارب التى قدر لى أن أعرفها من المسرح العالمى : — هناك أولا ماأخيل إلى أنه أهم هذه التجارب : أعنى اعداد فنان المسرح الانجليزى بيتر بروك لمسرحية يو . اس (U.S)فى الستينيات ١٩٦٦ .

لقد بدأ مع أعضاء « الرويال شكسبير كمبانى » العمل حول فكرة لم يكن لديه سواها وهى : إذا قلت أنك مهتم الآن بما يحدث فى فيتنام .. كيف يؤثر هذا على الطريقة التى تقضى بها يومك ؟ وللإجابة عن هذا السؤال تتابعت مراحل العمل على النحو الذى تسجله روايتان منشورتان لأثنين من أعضاء الفريق مع نص العرض « وقد قمت بترجمة العمل كله ونشر فى « روايات الهلال » ١٩٧٠ » وفى مراحل العمل نلاحظ شيئين هامين : الأول هو وجود كاتب مسرحى بين أعضاء الفريق يسهم فى المناقشات ، وينكب على العمل فى المواد التى يُزوَّد بها من جانب بقية الأعضاء ، ثم يجلس إلى الممثلين ويكتشف المادة أثناء البروفات . وبالنسبة لهذا العرض كان تشارلى وود هو الكاتب المسرحى الذى أعد النص . الشىء الثانى هو درجة الجدية من جانب المشاركين جميعا أكثر من عشرة شهور متتالية وهم يجمعون المادة ويجرون التدريبات ويكدحون كدحا شاقا ، وصل فى الفترة الأخيرة إلى قضاء أكثر من ستة عشر ساعة كل يوم فى عمل متواصل ، ويأخذ كل عضو من أعضاء الفريق « واجبا » يؤديه يوم العطلة الأسبوعية . وأعتقد أن العرض لم يكن ليكتسب تلك الأهمية لولا الجدية والكدح وروح الفريق وطموح الجميع لتقديم عمل مختلف عما هو سائد .

وهناك ثانيا تجارب مايعرف — على العموم — بمسرح اليسار الجديد ، أو مسرح حرب الشوارع وأهم فرقه فى الولايات المتحدة . إن هذه الفرق تنظر إلى العرض المسرحى من حيث هو عمل سياسى — جماعى وهى تقدم عروضها حيث يتجمع الناس : فى الجامعات والشوارع والأسواق وساحات المصانع ، وهى تقدم أعمالا « راديكالية » لها قضية واحدة تعرض مختلف وجوهها ، وهذه الأعمال لا تقف عند حد « التعليم » أو « التنوير » بل تتجاوزهما إلى التحريض والاثارة ، ويعتقد أصحابها أن

كلمة الدعاية أو « البروباجندا » لم تعد شيئا منفرا فى قاموس الفن ، والعرض المسرحى شكل من أشكال العمل السياسى مثله مثل تنظيم مظاهرة أو اضراب أو العمل على تبعئة الجماهير لاتخاذ موقف ضد سلطة قاهرة . ويلتقى معظم أعضاء هذه الفرق لاعداد عرض ما يسهمون به فى التعبير عن موقف أو الدعوة لاضراب أو مظاهرة ثم ينغمسون فى ألوان أخرى من النشاط السياسى ، وهذا بدوره يحدد الطابع العام لتلك العروض : فمن حيث ظروف انتاجها ، والمكان الذى تقدم فيه حيث لايدفع المتفرج مقابلا لما يرى . كذلك من حيث الاتجاه السياسى للمشاركين فيه ، هو طابع غير احترافى ، لاتقسيم فيه للعمل ، كل شيء يتم جماعيا ، وتُلمس مشاركة الجمهور فيه . وهذه الفرق ترى أن المسارح التقليدية تعبر عن وجهة نظر فى العلاقة بين المجتمع والواقع الاجتماعى ، ويشير الانفصال بين الحدث على الخشبة والجمهور فى الصالة إلى أن الواقع الاجتماعى الذى يتكشف أمام أفراد المجتمع لايمكن التأثير فيه أو تعديل مساره ، أما هذه الفرق فتريد أن تُرسى مفهوما أخر هو أن هذا الواقع الاجتماعى ، كما تصنعه الجماهير فانها أيضا يمكن ان تغيره وأن تتحكم فيه بالعمل الجماعى .

وثمة تجارب أخرى يمكن ان تدخل فى هذا السياق : تجارب فنانة المسرح الانجليزى جوان لتيلوود ، وتجارب مسرح « الواقعة » و « المسرح الحى » كلها تتيح الفرصة للمشاركة الجماعية من جانب أعضاء الجماعة فى الناتج النهائى للنشاط وهو العرض المسرحى .

لكن السؤال الذى تتعلق بإجابته دائما أهمية العمل وجدارته هو : لأى هدف تتجه هذه المشاركة الجماعية ؟ فمن هذا السؤال تتفرع العديد من الأسئلة الأخرى : على أى شيء يجتمع هذا الفريق ؟ ثم : هل تمثلوا تراث المسرح التقليدى تمثلا تاما ، ثم لم يجدوا فيه مايلبى حاجاتهم التى يهدفون لتحقيقها من العمل المسرحى ؟

فيما يتعلق بالتجارب المحدودة التى يتوجه إليها السؤال ، فإننى لم أر إلا عملا واحدا قدمه أحمد اسماعيل فى ساحة احدى القرى : لم يكشف لى العمل — على أية حال — عن سمة خاصة جاءت نتيجة جهد جماعى ، بل كشف عن سمات أخرى ، ترددت فى أعمال سابقة لتحقيق ذات الأهداف أو أهداف أخرى ، كما كشف عن وجود شخصية فرد مسيطر على كل عناصر العمل : من الكلمة الى الحركة الى استخدام العناصر .

الإبداع الجماعى والتجريب فى المسرح المصرى

بهائى الميرغنى

لم تكن مقولة « **الابداع الجماعى** » تحمل فى ذهنى أكثر مما تحتويه الدلالة المباشرة لهذه المقولة . فالمسألة لاتتعدى أكثر من الذهاب إلى قرية ما ، ثم التفاعل مع أفراد الفرقة التى ستتكون مع بداية تنفيذ هذه التجربة ، ثم فى نهاية المطاف تقديم عرض مسرحى ذى نوعية جديدة . ولقد كان التصور الأولى لهذه النوعية الجديدة منحصراً فى مشاركة أعضاء الفرقة فى التأليف والإخراج وكذلك باقى مفردات العرض الذى سيقدم .

ومع بداية إجتماعى بعدد من أهل قرية شمّا/منوفية المحبين للتمثيل والمسرح لتنفيذ عرض مسرحى يعتمد على أسلوب « الابداع الجماعى » فى عام ١٩٨٥ ، صارت تلوح فى ذهنى وخيالى مقولة « **الإبداع الجماعى** » بآفاق وملامح جديدة . ومنذ ذلك الحين ، أيقنت أن التعرف الحقيقى على هذه المقولة لن يبدو واضحاً إلا بالدخول فى التجارب المسرحية العملية .

وبعد مشاركتى العملية فى تجربتين مسرحيتين تم إنجازهما وفق أسلوب « الإبداع الجماعى » ، وبعد الإنغماس فى موقعين مختلفين من الوطن (قرية ، حى شعبى بالقاهرة) على مدى أكثر من عامين فى محاولة لتخليق عروض مسرحية ذات طبيعة فنية جديدة : أستطيع الآن طرح حصيلة ما تجمع لدى من أفكار وتصورات ، من مشكلات وحلول ، من هموم وأمنيات حول الواقع المسرحى المصرى وحول هذا الطريق الوعر من التجريب المسرحى فى مصر .

● **الواقع المسرحى السائد وبذور التجريب :**

فى ظل إستمرار تخلف وركود الصورة العامة لحركة الفن المسرحى المصرى ، وفى ظل هيمنة نوعيات المسرح الرائج والمألوف ، تلك التى ترتبط إرتباطاً وثيقاً بقيم وأساليب المسرح التجارى ، أمسى الواقع المسرحى فى حالة يرثى لها . بل ، وتبدو الصورة أكثر قتامة مع الدور الذى تقوم به وسائل الإعلام والثقافة السائدة لفرض هذه الأعمال « المسرحية » لتكون مقياساً فاسداً وحاكماً لحدود تفاعل الجمهور مع فن المسرح . وتكون المحصّلة تشويه وإفساد الحواس الفنية لدى الجمهور ، والزج بالفن المسرحى ليزاحم النوادى الليلية فى تقديم المنوعات والقفشات والمواقف التمثيلية المبتذلة .

رغم هذا وفى ظل كل هذا ، تظهر محاولات التجريب المسرحى التى يقودها الفنانون ذوو الموقف الفنى المخالف من هواة أو أنصاف محترفين ، تظهر هذه المحاولات لتضيف واقعاً مسرحياً موازياً .

ولكن حتى هذا التجريب يتجه وفق أهواء وخيال ووعى منتجيه ، وهكذا تتعدد التجارب الجديدة وتتفارق فى نفس الوقت وفق طريقة ومحتوى ماتقدمه من أعمال مسرحية . ويصبح الفارق العميق فى تقييم هذه التجارب الجديدة هو مدى حساسية ووعى هذا الفنان التجريبى أو ذاك بقضية الفن وقضية المجتمع منعكسة فى العمل المسرحى . وهذا الفارق يستوعب بالقطع مستوى إكمال الخبرة والأدوات الفنية لهؤلاء الفنانين .

● **تيارات التجريب فى المسرح المصرى :**

يمكننى أن أميز ـــ فى حدود ما شاهدت وفيما أعرف ـــ تيارين أساسين جرت فيهما معظم محاولات التجريب المسرحى فى مصر .

التيار الأول وهو المُعتمد فى تجريبه على تعظيم وإبراز دور الشكل فى عملية الخلق المسرحى . وهذا يستتبع وضع الإهتمام المركز على اللون والضوء والمؤثر والتشكيل الجسدى للمثلين .. الخ ، بإعتبار أن هذه هى مفردات اللغة الفنية للمسرح التى ينبغى أن يمارس فيها التجريب .

هذا التيار يعتمد فى تأثره الفنى على ماينتجه المسرح الغربى من منجزات فنية وتقنية ، ومن مدارس مسرحية لها تجاربها المستقرة ؛ ولها كذلك أسلوبها الخاص فى خلق القالب الفنى والتشكيلى الذى يُحدد بدوره كيفية إستخدام هذه المفردات .

وتعددت أشكال التجريب ضمن هذا التيار إعتاداً على القوالب المسرحية لهذه المدارس . فظهرت المسرحيات التعبيرية ، والتسجيلية والسياسية « الكباريه السياسى » والملحمية والطقسية .. الخ .

ويرجع الفضل لظهور وإستمرار تنوع هذه المحاولات التجريبية إلى مايمكن تسميته بـ « مسرح النخبة » حيث تتولد هذه التجارب فى أوساط الجمهور المهتم بالثقافة والفن والسياسة الذى يتلقى هذه التجارب ويتفاعل معها ويحتضن بعضها .

أما **التيار الثانى** فهو الذى برز على أصداء الدعوة للبحث عن هوّية خاصة للمسرح المصرى أو العربى عموماً ، وما يعنيه ذلك من المطالبة بضرورة فصل مسيرة المسرح العربى عن تيار المسرح الأم /

المسرح الأوروبى ، ومحاولة اكتشاف لغة مسرحية خاصة من خلال إستلهام الوجدان الجمعى العربى ، تاريخياً وتراثياً وفولكلورياً . وبالفعل ظهرت محاولات تجريب عديدة فى مصر كصدى لهذه الدعوة على مستوى الكتابة المسرحية ، وفى عدد من العروض التى قدمت رؤيتها الفنية وفقاً لهذا المنهج . بل وأضيفت مفردات فنية تراثية وفولكلورية فى أعمال كثيرة .. فأصبح من المألوف مثلاً ، استخدام الأراجوز وخيال الظل وشاعر الربابة وأشكال الاحتفالات الطقسية والحكواتى كمفردات جديدة تظهر فى مسرحيات عديدة لاتنضوى تحت هذا التيار .

ويمكن أن نلحظ على صعيد بعض البلدان العربية (لبنان ، المغرب ، تونس) محاولات مسرحية تتبنى جوهر هذه الدعوة ، بل وتتعدى حدود المحاولات المصرية . فقد إستطاعت الدعوة لمسرح عربى أن تجد هناك أصداءً أوسع فى مجال التجريب ، وكذلك فى مجالات النقد والتنظير الجمالى لهذا الاتجاه . فلقد تكونت هناك فرقة مسرحية مستقرة — تقريباً — تنتج عروضاً فى تواصل ، وتُصدر آراءها حول ممارستها الفنية لهذا التجريب . وبالفعل تنوعت التجارب فى هذه البلدان وإختلفت كذلك ، منطلقات وآفاق كل فرقة (مثلا ، إختلاف موقف كل من فرقتى الحكواتى اللبنانية والإحتفالية المغربية حول الموقف من المسرح الأوروبى) .

وعلى الرغم من إختلاف وجهات نظر هذا الإتجاه فى الأسباب التى تدعو إلى البحث التراثى أو الأسباب التى تدعوهم لمقاطعة التراث المسرحى الأوروبى . إلا أنه فى الحقيقة لايمكن تغافل ما أحدثته هذه المحاولات المسرحية والآراء التى صيغت حولها من دوِّى أثار الحيوية والدهشة فى أوساط المهتمين بالتجريب المسرحى فى الوطن العربى عامة .

• الإبداع الجماعى كتجريب :

ويأتى « الإبداع الجماعى » كنافذة جديدة للتجريب المسرحى فى مصر . وبالطبع « الإبداع الجماعى » (أو العمل الجمعى أو التأليف الجماعى أو المشاركة الجماعية) كأسلوب فنى تمت ممارسته فى أوروربا مع فترة الستينيات فى تجارب جوان ليتلوود وتجارب بيتر بروك المسرحية[1] وإستجابة فنية لظروف سياسية واجتماعية محددة . وكذلك مع بداية السبعينيات استخدمته بعض الفرق فى الأمريكتين وإن بطرائق مختلفة ، كالمسرح السرى فى أمريكا ومسرح المقهورين فى بيرو[2] . أما بدايات التجريب فى الوطن العربى فيمكن أن نرصدها مع أواخر السبعينات فى فرقة الحكواتى اللبنانية[3] . وفرقة قرية شبرا بخوم المصرية ، وإن سبقتها بعض محاولات جنينية فى بعض القرى لم يتبلور معها هذا الأسلوب ويكتمل .

---

(١) بيتربروك « المساحة الفارغة » ، ص ٤١ ترجمة فاروق عبد القادر ، دار الهلال ٨٧ صدر الكتاب الأصلى فى طبعته الأولى عام ١٩٦٩ .

(٢) سمير سرحان « تجارب جديدة فى الفن المسرحى » ص ١٢٦ ، ٢٠١ مكتبة غريب ١٩٨١ .

(٣) البيان الأول لمسرح الحكواتى اللبنانى — مايو ١٩٧٩ .

ولا يمكننا أن نجزم بأن تجارب الإبداع الجماعى التى قُدمت حتى الآن فى مصر ــ وهى قليلة ــ يمكن أن تشكل ظاهرة فنية . وليس الغرض من كتابة هذا المقال هو تقديم مبررات وحجج لإثبات هذا . وإنما يظل ضرورياً إستخلاص الأفكار والنتائج من التجارب المخُاضة أياً ما كان عددها .

● الإبداع الجماعى والواقع الحى :

من خلال الخبرة العملية ورصد كل ماكتب عن تجارب الإبداع الجماعى أو حتى عن التجارب الجنينية التى سبقتها ، يمكن رصد بعض الصعوبات والشروط والحقائق الأساسية :

تعد أولى الصعوبات فى العمل بأسلوب الإبداع الجماعى هى صعوبة تكوين الفرقة المسّرحية المستعدة لتنفيذ مثل هذه التجارب .

ولماذا لا تتحقق تجربة الإبداع الجماعى فى أوساط « مسرح النخبة » بالعاصمة !

إن قوام أى فرقة مسرحية يعتمد بالأساس على وجود الممثلين ، وحيث أن ممثلى « مسرح النخبة » منشغلون فى التجارب المسرحية مضمونة النتائج ، وحيث تعوّد عدد غير قليل منهم على تكرار التعامل مع الشكل الجاهز من التجريب . وحيث المخرج الذى يستطيع فى كل لحظات التجربة أن يُصدر أوامره الفنية لهم ، وحيث أن أسلوب المناقشة أقترن عند عدد غير قليل منهم بضرورة إثبات الذات فوق الإعتبار الموضوعى للمناقشة . كان على العاصمة / النخبة أن تنبذ محاولات الإبداع الجماعى إلى خارجها ، حيث التحرر والتعامل مع الواقع الحى وجهاً لوجه .

ومع الممثلين المبتدئين والأشخاص المحبين لفن التمثيل بالسليقة تتكون الفرق المؤهلة لتنفيذ هذه التجارب والمشاركة فى خلقها . وحتى تحقق الفرقة هدفها ، فلابد للأعضاء من الإندماج فى فريق واحد متجانس يستمر إتحاده بغرض إنجاز عمل واحد لفترة زمنية قد تزيد على السنة ، وما أكثر المشاكل والعقبات الفنية والادارية التى يمكن أن تحدث طوال هذه الفترة والتى يمكن أن تنسف التجربة قبل إتمامها .

إن طبيعة الإبداع الجماعى النوعية ، إذن ، تكمن فى إبتعادها عن « مسرح النخبة » ، وتتضح بتلامسها العميق مع الواقع الحى والجمهور الأوسع . وعليه ، فلا يمكن تغافل الطابع الإجتماعى الخاص لتجارب الإبداع الجماعى سواء من حيث حرارة التأثير ــ من الوسط المحيط ــ المصاحب دواماً لمراحل التجربة ، ومن حيث الكيفية التى ينعكس ويتجسد فيها على مستوى التعامل مع مفردات اللغة الفنية للمسرح .

● الإبداع الجماعى وقائد التجربة (أو المؤثرون فيها) :

من خلال الإلتزام بضرورة التجريب فى أماكن وأوساط حية وبكر ولها مايخصها وما يميزها عن غيرها ، ومن خلال الإلتزام بضرورة البحث الفنى بأسلوب المشاركة الجماعية فى تخليق ونمو العمل

المسرحى : يجد قائد التجربة(أو المؤثرون فيها)نفسه فى مواجهة أقرب مع الواقع الحى .. ويكون الواقع الحى هو البداية وهو أعضاء الفرقة وهو كذلك الوسط الذى تنمو خلاله التجربة الفنية .

يفطن قائد التجربة (أو المؤثرون فيها) لهذا الطابع الخاص ــ سواء بوعى أو بغير وعى ــ وينغمس فى الوسط المحيط ليحفظ للتجربة سخونة تفاعلها مع الواقع المعاش ، وفى ذات الوقت يساهم فى الكشف عن الكيفية الفنية التى ستتلاءم لحظياً مع ما أُكتشف من مفردات أولى لـ « تيمة » العمل الأساسية .

وتكون نقطة البداية الفنية : البدء بدون مصادرات أو ثوابت مطلقة سابقة على الإنغماس فى التجربة .

- **الإبداع الجماعى والمغامرة الفنية :**

وحيث لايوجد نص مسرحى مكتوب ولا قالب فنى جاهز تكون المعضلة / المغامرة الفنية .

فمن عدم التقيد بموضوع معين ، أو بشكل جاهز يصاغ فيه الموضوع تكون مغامرة الصياغة المسرحية . من خلال الحوارات والأحاديث المتبادلة يوّجه قائد التجربة (أو المؤثرون فيها) هذه الحوارات فى المناطق التى يستشعر فيها طاقة فنية خفية . ومع التفتيش ومعاودة إكتشاف الحوادث و «الحواديت» والموضوعات . والأماكن وحتى أحلام وخيالات المشاركين ، يتم التوصل الى « التيمات » الأقرب لحدود الفن ، والتى تتواصل كذلك مع إحساس وخيال ووعى المجموعة وباستجلاء الملامح التفصيلية لهذه « التيمات » يصبح إكتشاف « التيمة » الأساسية للعمل قريب المنال . ثم تنصهر فى ثنايا هذا الإكتشاف كل « التيمات » الفرعية المكتشفة من قبل .

وتبدأ مراحل الصياغة والتدريبات الحرفية سواء للكتابة المسرحية أو لتنفيذ ماتمت صياغته على مستويات الأداء والحركة والتصور المسرحى لهذه الجزئية أو تلك فى إطار التصور المسرحى الكلى الذى تتضح آفاقه بمدى نجاح فريق العمل فى اكتشاف الجزئيات ، ونجاحه كذلك فى خلق التصورات المسرحية الجزئية . هنا يجب أن ننوه إلى الدور المهم الذى ينبغى أن يلعبه قائد التجربة (أو المؤثرون فيها) لقيادة الحوارات والتدريبات والارتجالات كى تصل إلى غاياتها بنجاح وكى تسلم هذه الجزئيات للمراحل التى تليها بسلاسة وإنسجام .

ولكى تنجح هذه المغامرة فى خلق إطارها المسرحى الملائم يجب على قائد التجربة أن يعى ضرورة تحرره من أية أفكار مسبقة عن الإطار الفنى للعرض . أى عليه أن يحرص على عدم التقيد بقالب مسرحى معين . يجب عليه أن يتأنى حتى تظهر الملامح الأولى لـ « تيمة » العمل أثناء بدايات التجربة . وهذه الملامح تستطيع أن تدفع لإكتشاف القالب الذى يتلاءم مع طبيعة « التيمة » الأساسية .

- **الإبداع الجماعى والإبداع الفردى :**

عدم وجود نص جاهز ، عدم وجود قالب مسبق ، ولكن وجود المكان المعين والأشخاص

المرتبطين بهذا المكان ، وقائد التجربة : هذه هى معادلة اكتشاف ملامح العمل المسرحى الجماعى .

هنا تثار نقطة هامة جداً .. كيف يكون الإكتشاف للقالب وكتابة النص جماعياً رغم وجود القائد الذى يحمل وعياً وخبرة فنية تميزه عن بقية المشاركين فى التجربة ؟

إن المشاركة الجماعية فى خلق ومتابعة العمل المسرحى وهو ينمو لاتنفى مطلقاً فردية الإبداع . وحيث أنه من غير المعقول تصور ضرورة مساهمة كل فرد فى المجموعة بقسطٍ متساوٍ فى عمليات الإبداع المختلفة التى يحويها العرض المسرحى . تبقى ، إذن ، ضرورة الإبداع الفردى حتى فى مجال الإبداع الجماعى .

فمع وجود التميزات فى أى مجال من مجالات الإبداع الفنى المسرحى لدى بعض الأفراد فى الفرقة ، يجب على قائد التجربة أن يمنح لهذه التميزات الفرص للتجريب وللإنتاج الفنى . ويجب أن يسمح جو الاجتماعات والتدريبات بإظهار هذه التميزات والتنقيب عنها ، وأن يفسح آفاقا جديدة لنموها وتعمقها فى إطار مشاركة المجموع فى التفاعل معها وإبراز ما يعيقها وما يميزها .

إن الجماعية فى الإبداع لاتعنى نفياً للإبداع الفردى . وإنما هى تضبطه فى إطار حركة المفردات الفنية وتطورها أثناء العمل ، وكذلك فى إطار المشاركة الجماعية لخلق ومتابعة العمل المسرحى وهو ينمو ويكتمل . هنا يجب أن نفهم الجماعية فى الإبداع بمناها وحدودها النسبية .

وعليه ، فيمكن القول أن مستوى الجماعية فى الإبداع يختلف من تجربة إلى أخرى ، وإن من يشاهد عرضاً من عروض الإبداع الجماعى يستطيع أن يشعر ــ بقليل من الخبرة وبحاسته الفنية المفرده ــ مستوى المشاركة الجماعية للفرقة فى هذا العرض أو ذاك . فحدود الجماعية تنعكس بلا شك فى المنتوج الفنى النهائى لكل تجربة من هذا النوع .

إن نسب النجاح والفشل فى تحقيق إنسجام فنى لكم تداخلات المشاركين فى العمل مرهونة بمستوى وعى قائد التجربة (أو المؤثرين فيها) بطبيعة العمل المسرحى الذى ينمو أثناء التجربة . وإن نسب النجاح والفشل فى تحقيق ذوبان جماعى إبداعى مرهونة بمستوى الحساسية الفنية لقائد التجربة (أو المؤثرين فيها) .

إن قيادة تجربة الإبداع الجماعى المسرحى تقتضى درجة عالية من المرونة الفكرية وقدرة جادة على الإقتناع والإقناع . وتقتضى كذلك ، إستعداداً وقابلية للتأثر بالعميق من رؤى وإحساس المشاركين فى التجربة . إن توفر هذا الشرط يتيح الفرصة لنشوء مايمكن تسميته بـ « الديمقراطية الفنية » .

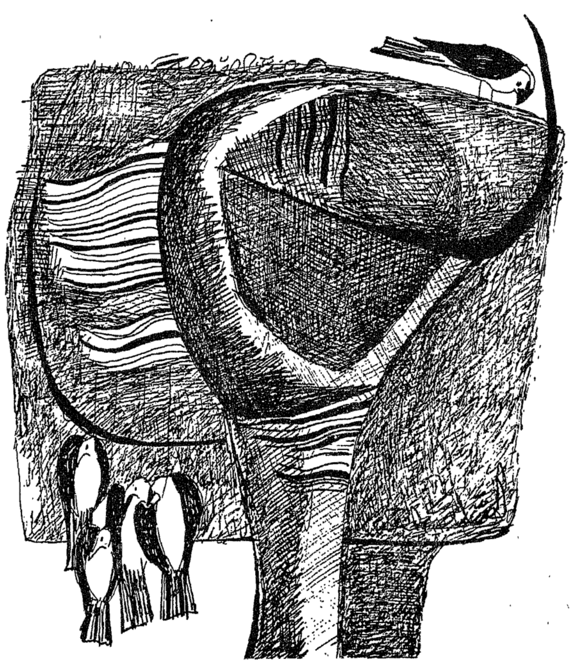
إن « الديمقراطية الفنية » تفتح الباب لكل المساهمات والإجتهادات والآراء ، ولكنها فى ذات الوقت تقوم بعملية تصفية وتنظيم وتكثيف لكل مايمكن إضافته للبناء الفنى للمسرحية .

وبالطبع سيتولى زمام إدارة هذه الديمقراطية من هو أكثر خبره وفنا ووعيا . وهذا يمكن أن يثير مخاوف الإنفراد بالسلطة الفنية للعمل ، أو مخاوف تحول المسألة إلى ممارسة شكلية للديمقراطية تتحول

الجماعية على إثرها إلى إطار فارغ لايحوى غير القليل من الملامح الجديدة التى يمكن أن تحققها هذه التجارب . ونكرر أخيراً ، إن ذلك مرهون بمستوى وعى وخبرة قائد التجربة (أو المؤثرون فيها) من جهة ومستوى عطاء وتفاعل ووعى الفرقة المشاركة من الجهة الأخرى .

● الإبداع الجماعى مستقبل وآفاق :

وبعد هذه القراءة للجوانب المختلفة التى أثارتها مقولة « الإبداع الجماعى » المسرحى ، تبقى أهمية الإشارة للآثار والنتائج التى يمكن أن تحدث لو استطاعت هذه التجارب المسرحية القليلة وهذه الأفكار والكلمات القليلة أن تتزايد وتكبر عبر الزمن الممتد حتى تحدث تأثيراً ملموساً فى الواقع المسرحى المصرى .



الأغنية « الجماعية »

د . فتحى الخميسى

راحت أزمة الموسيقى العربية تثير وبشكل متزيد اهتمام ـــ المثقفين ، ليس فى بلد واحد وانما على امتداد الرقعة العربية . وقد تطرق بعضهم لضرورة العثور على مخرج ، **وكان ذلك هو : « الأغنية الجماعية »** .

وتلك مسأله لايمكن استيفاء دراستها وفض كل مغاليقها فى حدود حلقة دراسية واحدة ، ومن ثم لابد من تقسيم الجهد ليتسنى مثلاً فى دراسة أخرى تناول مفهوم « الجماعية » فى عمومه بالتدقيق ومقابلته ب « الفردية » فى الفن الموسيقى وكشف علاقة ذلك بالعام والخاص ، والتعرض بعد ذلك للأنماط الموسيقية العربية من موشح أو قصيد أو معزوفة أو نشيد لتميز ما يصلح منها لصفة الجماعية (أو مقابلها الفردية) ... الخ .

بداية نقف عند الكلمة « جماعية » لنؤكد :

انه لا يوجد شكلٌ موسيقىّ محدد يصلح للاسم « **جماعى** » ، وكذلك لم تعرف ألحاننا أو الحان الغير أغنية بإسم : « الأغنية الفردية » . وإنما نفهم الجماعية أو الفردية بوصفها تياراً فنياً كاملاً ، يضم العديد من الأشكال الموسيقية كالدور والموشح ، القصيد والطقطوقة ... الخ . من ثم لا نستطيع هنا الدعاء لأنغامنا كي تضع « أغنية جماعية » نستبدلها نحن بالقصيد المُستهلك أو الموال القديم . الجماعية إذن وبوصفها تياراً فنياً وليس نوعاً محددا من الصيغ ، لاترتبط بطريقة خاصة ، واحدة فى التأليف تتميز بها عن غيرها ، بل يمكنها إستصلاح القديم في تلك الطرق كالموشح أو إحياء المغرقة منها فى القدم كالنوبة

(التى نسيناها فى المشرق) ثم العمل فيها تجديداً ، وقد تستحدث الى جانب ذلك أشكالا مُغايرة وجديدة . وكذلك « الفردية » التى لايمكن حصرها فى قصائد أم كلثوم وحدها أو أدوار محمد عثمان . فهى بدورها تيار فنى وفكرى كامل ، بل إنه التيار السائد والمتسلط على أغلب أجزاء الحركة الموسيقية يُشكل منها المحور والقلب . ولذلك لاتعانى تغلبه الأغنية العربية وحدها ، بل العديد والكثير من معزوفاتنا وموسيقى أفلامنا والألحان الإذاعية المصاحبة .... الخ .

ينبغى إذن إستبدال مُصطلح « أغنية جماعية » بطلب الفن الجماعى ، والفن الجماعى عمل لايمكن لفنان واحد مهما بلغت قدراته القيام به ، إذ يتخلق التيار الفنى فقط من تراكم الجهود وتكاتف الفنانين ومُضى الزمن اللازم للإختمار والنضوج .

ولا شك إن شعار الجماعية المطروح ـــ بما هو عليه الآن ـــ يستحق التأنى والتمهل فهو يملأ أذهان السامعين وحدهم ، بل ويهتدى به فريق كامل من الفنانين كالموسيقى العراقى الجاد حميد البصرى وفرقته « الطريق » وكذا مجموعة « أشيد » فى اليمن الديمقراطى وفرقة جيل جيلاله المغربية وربما خالد الهبر أو مرسيل خليفه فى لبنان والبعض الآخر بمصر وغيرهم .

يتبين لنا إنهم حين يقولون « الأغنية الجماعية » يقصدون الألحان التى تؤديها أو تنشدها الجماعة (الكورس) لا الفرد ! **والحق إنها غريبة أن يبدوا لنا غناء المجموعة وفن الجماعة شيئاً واحداً !!** . لو إننا وافقناهم الرأى وحسبنا الانشاد الجماعى كفيلا بتحقيق أمنية الفن الجماعى ، ثم قمنا فدعونا جماعة المنشدين ـــ بديلاً للفرد ـــ لتقدم إحدى أغنيات عبد الحليم حافظ من نوع « سمراء » أو « قارئة الفنجان » فهل يتوفر لدينا بذلك فن الجماعه ؟ ـــ طبعاً هذا يصبح نوعاً من الخلط ، ذلك لأن أداء الكورس فى حد ذاته لا يخلق فن الجماعة ، وإلا لقام كل منهم بإضافة كم من المؤدين لعمله ، وأقام الجماعية المنشوده فى الحال ! ومن ثم فإن فكرتهم تلك لاتقدم إلا حلولا كمية للأمور . وطبعاً لاينتفى بحال الدور الذى يمكن أن تلعبه الكمية المنشدة ، لكنه لا يصبح أبداً الدور الحاسم .

وكان من الأفضل هنا إقتراح حلول موسيقية عملية ، على سبيل المثال : إنشاء صيغ جديدة من نوع المشاهد الغنائية أو المسرحيات الموسيقية ، أو إنعاش فقرات الديالوج القائمة على إثنين من المغنين أو العازفين . وكذلك الإهتمام بالمعزوفات الآلية (البحث فى تطويرها) بما يتوازى مع قدر إهتمامنا بالأعمال الغنائية (وهو ما تم نقاشه فى أقطار أخرى ، غير عربية ونبتت بعض ثماره هناك) . والمعروف فى هذا الصدد إن ألحان العرب الآليه (المعزوفات) تعانى من جمود يمتد أحقابا مقارنة بالمغنّيات من موال وموشح ودور ونشيد فى مصر وغيرها ، وقدود فى سوريا ومقامات وبستان بالعراق ونوبة وموشح بالمغرب وصنعانى فى اليمن ... الخ .

ولم يكن تقسيم النشاط الموسيقى فى العالم كله الى فرعين رئيسيين ـــ غنائى وآلى ـــ بعمل عفوى أو مرتجل ، بل إستند هذا الى حقيقة هامة تؤكد : ان كلا الفرعين يقوم ويتطور فى ترابط حتمى وتواز نسبى مع الآخر ، وإهمال أحدهما إهمالاً شديداً ـــ الوضع القائم فى بلاد الشرق ـــ يُعيق حركة الآخر

ويصمها بالإرتباك ويجعل تطورها وحيد الجانب ومتعثر . وهو مايحدث بإهمالنا المعزوفات وإهمال المؤلفين لها وتحلق الجميع حول المغنيات وحدها .

ولو إننا ساعون وفقط لتغير حجم الأداء الموسيقي ، وكانت مهمتنا تقف عند حد إنشاء فنون ليؤديها الكورس أو الكورال ، لا المغنى الفرد ، فكان من الأجدى تأمل الطرق اللحنية العربية نفسها ، والنظر فى إمكانية صياغة أعمال الكورس ، ذات سياق نغمى مستقيم ونشيط لايقبل دخول فقرات الإستطراد : « التلّيل » ، « التقاسيم العفوية » ، التكرار الزائد ، الإستعراض الصوتى للفرد والإرتجال الحر ... الخ ، ذلك إن تلك الأساليب تعتمد أساساً مواهب المؤدى الفرد ، صاحب القدرة على التصرف اللحنى ، وهى لذلك تمنح هذا الفرد دور البطولة وتعليه فوق الكورس . وعليه فإن العمل على إزاحتها من بعض الأنواع قد يدفع فعلاً لخلق أشكال موسيقية مغايرة وجديدة ، ينتفى معها غناء الفرد الكلاسيكى الممتد فى تاريخنا وفى زمن كل أغنية .

ولا نقصد بذلك إقامة السيف على الطرق الفنية سابقة الذكر وقص رقابها فى الحال ، فقد يستصلح بعضها مؤلف قادر ، فى إطار التعبير عن القضايا الخاصة و « الفردية » من عشق وتفرد ، بطولة أو خمر ، غربة أو إتصال .

المهم إن تناول أى من قضايا الفن الموسيقى يتطلب بحث دقائق النغم وتراكيبه الخاصة ، أى النظر للظاهرة من داخلها وتناولها نوعياً ، وهو ما لاينسجم مع نظرتهم لظواهر الموسيقى الخارجية وحدها ـــ كعدد المنشدين . وعندنا فهم خاص نُصارح به القارىء من إعتبار الآلات أو الأصوات المغنية بمثابة أدوات للعمل الموسيقى ، بخلاف الألحان الصادرة عن الوتر أو المغنى ، وتبدو لنا بوصفها المضمون الموسيقى . ورغم إن اكتمال الألحان لايتم إلا بتوفر الأداة الجيدة من صوت أو آلة ، **فإن دعوتهم للأغنية الجماعية بوصفها الإنشاد الجماعى تبدو لنا معنية بالأداة الموسيقية (المنشدين) دون المضمون** . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى تقوم دعوتهم على إعتبار الأغنية « الجماعية » نقيضاً للأغنية « الفردية » ، وبناء الأولى يعنى إعدام الثانية ! مما يوقعنا فى مغالطة نادرة المثال ، إذ يبدو وكأننا نرى الفرد عدواً للجماعة ـــ والقضية الخاصة عدواً للقضية العامة !! بينما تنشأ بإستمرار ولا تكف عن التطور فى موسيقى العالم أجمع أشكال الغناء العاطفى (الليريكى) ، وأغلب نماذج هذا التيار العام تمنح المؤدى الفرد « حصة الأسد » فى الغناء أو العزف .

المشكلة إذن تكمن فى تضخم دور هذا المؤدى الفرد فى بلادنا وتزامنه مع سيادة تيار عاطفى متورم يأكل نشاط المؤلفين فى أغلبه والسامعين . فلا ينازعه السطوة تيار درامى قادر يتحقق بأدوات فنية جديدة كالمسرح الغنائى ، أو اتجاه موسيقى يعتمد الغناء الملحمى ويقوم على تطوير السير الشعبية وقصص البطولة العربية ، أو مدرسة موسيقية سيمفونية قادرة حقا ـــ عن طريق الفرق الكبرى : « الأوركسترا » ـــ على الإلتحام بانغام شعوبنا من أجل إنماء الروح الآلية والموسيقى الآلية الضائعة ،

الغائبة وراء صياح سادة وسيدات الغناء الراهن ـــ أصحاب الدخل الرفيع والشهرة الذائعة والإفلاس الفني المُدقع !

وتبرز أكثر المفاهيم ارتباكاً وأشدها خطأً وضلالاً ، عندما يؤكدون إن « الجماعية » المقصودة هي توجه الأغنية من حيث محتواها الأدبي لمصالح الجماهير الغفيرة ! بمعنى إن « الجماعية » رهن بإتجاه كلمات الأغنية للجماعة ! ونحن نتساءل : هل يكفل هذا التوجه وحده عند المؤلف أو « المُطرب » أن يقوم هذا بهجرة الأساليب الفنية البالية والاتجاه حقاً صوب الجماعية المطلوبة ؟ يدحض واقعنا هذا الإعتقاد صراحة .. عندما يلوك بعضهم أنغاماً رخوة وبالية ومتشحة بمظهر خطابي فج ، قائلا في دفاعه عنها : « ان كلماتها تعنى بقضايا الجماهير ، تعنى بالوطن » ولنا أن نتساءل : ما الكلمات والألحان ؟ أتعنى الكلمة الطيبة ، الجادة (النص الأدبي المُلَحّنْ) إن مايجاورها ويلتصق بها من أنغام هو حتماً على نفس نوعها ؟! .

يؤكد كل ذلك إننا نفتقد هنا المعيار اللازم للتفريق بين ما للأديب أو الناثر في الأغنية وما « للملحن » الموسيقى من مسؤولية . وإذا لم نجده فسوف يختبىء دائماً تحت عباءة الشاعر اللامع موسيقى قزم ومؤلف لايكف عن إيهامنا بجدية عمله الذى « يتبنى الكلمة الملتزمة » ! وكأن الألحان دون الكلمات لاتستطيع الالتزام ، بل وتفقد قدرتها على الإنحياز لقضايا الوطن !

في هذا الصدد نتذكر الضجة الفنية التى ملأت الأسماع فى البلاد السلافية وخاصة روسيا وتشيكوسلوفاكيا ، عندما قامت فى النصف الأول للقرن العشرين المدارس الموسيقية « القومية » ، يتزعمها العبقرى سمتيانا فى تشيكوسلوفاكيا والخمسة الكبار فى روسيا ، قامت كلها لأجل نفس المهمة : « التوجه للجماهير والوطن » . وقتها لم يلجأ أحدهم بصفة خاصة الى « الكلمة الجادة » بل « اللحن الجاد » الذى أقترب من الترانيم الشعبية وإستحدث واستولد طرقاً متجددة لتأليف وتركيب الأنغام وإكثار وتطوير الآلات الموسيقية وإبتكار أنواع إيقاعية تتفجر من منابع الفلكلور .. الخ .

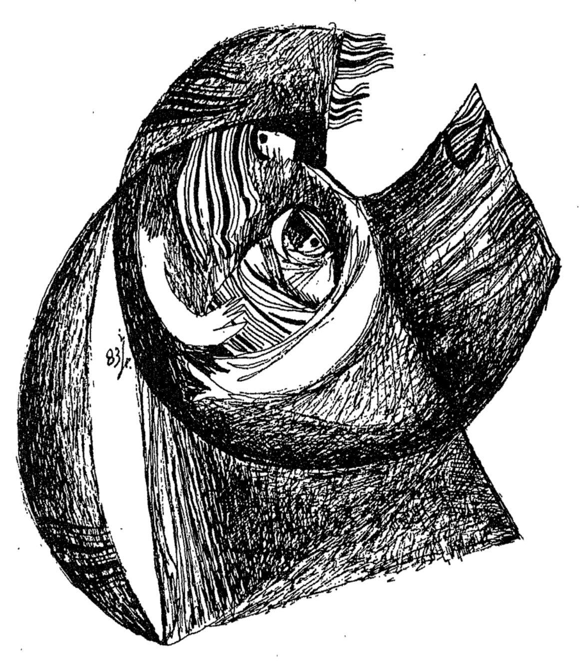
لاشك ان توجه الموسيقى للجماعة (بمعنى الغالبية) يقتضى إستحداث التغيير والإصلاح والتجديد والإبدال فى جسم النغم « **لايمكن للموسيقى أن يثور دون إحداث فعله فى نطاق عمله** ولا يمكن الإكتفاء بإستعارة كلمة جديدة » ليضاف اليها بعد ذلك ما يتناقض وجديتها من أنغام قديمة تسترسل دون عزيمه فى بيئة لحنية مستهلكة .

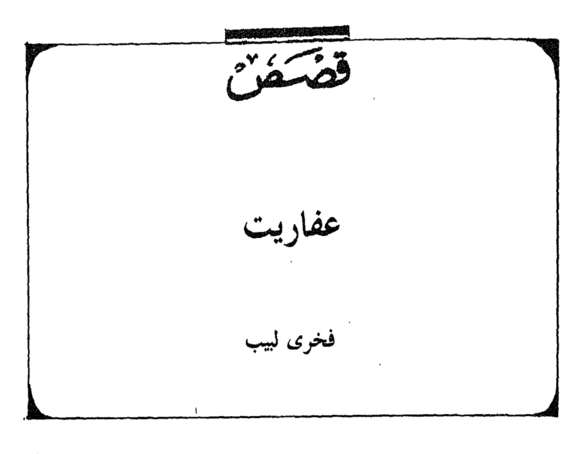
نتوقف الآن عند صلة الكلمة باللحن ـــ إذ تبدو تلك موضع لبس شنيع فى تصوراتنا وخلط واسع الإنتشار فى بلادنا ، خلطاً لم نستحدثه اليوم ، بل ورثناه عن السابقين .

دأبنا على النظر لمسائل الموسيقى بعيوب الأدب ، وكان الحكم على صلاحية أو فساد الصيغ الفنية رهنا فى أغلبه برضائهم أو إستيائهم من النثر المصاحب . لا شك أن تقييمهم للألحان بالنظر لمعنى الكلمة لا يتم عن وعى ورغبة فى الخلط ، بل يأتى عفويا بإعتبار الأنغام متحدة ضمنيا مع الكلمات ، لاتستقل أو تتعارض ، ورغم ذلك فإن تلك ظاهرة ممتدة فى تاريخنا ، ومقترنة بعدد من حقائق هذا التاريخ ، كإرتفاع

المكانة الإجتماعية للشاعر والكاتب والأديب (صاحب العمل الذهنى) مقارنة بالموسيقى أو الرسام أو النحات أو الخزاف أو المعمارى (أصحاب المهارة اليدوية) ، وما يعنيه ذلك من تبجيل العرب وإعلائهم فنون اللغة من أدب ونثر ومقامة وعلوم الكلام والفلسفة .. الخ . ولا نطيل فى تقليب الأوراق القديمه ، وننهى مقالنا مؤكدين على أهمية كل دعوة للتغير والتقليب والتبديل فى فننا الراهن . ويتبقى أن نتفق والقارىء على صحة الدعوة الحالية للجماعية ، ولكن بعد الإجابة على عدة أسئلة ملحة : ماهى الجماعية إذن ؟ ومفهوم الفردية ؟ وأين تقع من ذلك أغانى المحترفين فى المدن من موال وموشح وقصيد ، وموسيقى المحترفين الشعبيين من ملاحم وسير ، وموسيقى الطقوس الدينية من ذكر وزار وتراتيل وإنشاد ؟ وهل تقتصر الفردية أو مقابلها على موسيقى العرب وحدهم ؟ وإذا ساد الطابع العاطفى الليريكى و « الفردية » أنغامنا ، فماذا يشغل موسيقى الغير ؟

وهو مانرجؤه كما نوهنا لدراسة لاحقة .





بدأت الإجازة الصيفية ، ومعها بدأ الضجيج والزعيق ، بين الجيران وداخل الديار . الأبناء انطلقوا كالتتار كأنهم كانوا فى قماقم تكسرت ، فخرجوا منها شياطين مردة يفعلون أى شىء وكل شىء .

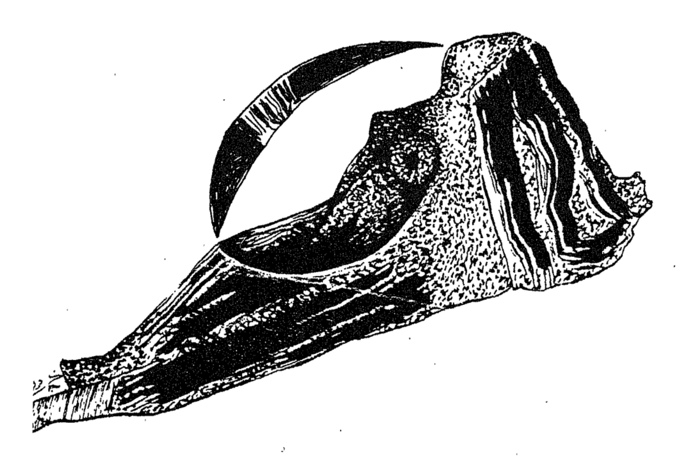
حمل البعض الفخاخ ، نصبها بين أجولة الغلال على المحط ، كَمُن وصبر حتى تصاعد التراب ، معلنا سقوط الفريسة ، عصفورة أو يمامة ، « فملص » رقبتها دون خوف أو وجل .

والبعض تبارى فى صعود شجرة النبق الضخمة المورقة . بلغوا سطح الدور عن طريق فروعها ، وهم يصرخون كمجموعة من القردة ترتدى الجلاليب .

والبعض يبحث عن أوكار الدبابير . اقتحموا كشكا مهجورا . أغلقوا بابه حتى لايفلت واحد منها . بدأ الجميع هجومهم ، فطاشت ضرباتهم وخابت . انقضت عليهم الدبابير ترد الهجوم بهجوم مضاد . كوت وجوههم لدغاتها القارصة . تكأكأوا عند الباب فانحشروا فيه خرجوا جريا وهى وراءهم فى أقفيتهم .

تجمعوا فى الحديقة الجميلة الممتدة بطول الشارع الرئيسى خلف المحطة . شقوا فيها نهرا أسموه النيل ، من منبعه إلى مصبه . غرقوا فى الطين . هاصوا وزاطوا . وفى منازلهم نال كل نصيبه . علقة ساخنة . فالأمهات لم يعد لهن من عمل غير الغسيل اليومى .

ولم يبق أمامنا بعد أن ضيق الأهل علينا ، إلا أن نلتقى على رصيف المحطة ، ننتظر القطار السياحى



بتحلق فى عربات النوم والبولمان ، نرى بشراً ، حلوة أرديتهم ، ناعمة بشراتهم ، يبدون كأطياف الأحلام ، ونحن نتفرج عليهم من خلف زجاج النوافذ . إلا أن القطار يغادر ، فيعود الرصيف هامدا خامدا ، ويمسك بنا الملل والضيق .

قال أحدنا ، « لابد لنا من لعبة ، لاتلطخ الملابس أو الأيدان ، لاتمزق الجلاليب أو الأجساد . لعبة لايرانا فيها أحد » . عند طرف المحطة كان هنالك مبنى مهجور ، منزوع النوافذ والأبواب يشرف على طريق الخروج الرئيسى الى البلدة . إقترح آخر ان نختفى فيه . نصنع قراطيس من أوراق الكراسات المدرسية . نملؤها بالتراب . نلقى بها على الركاب النازلين من القطار . هم لابد أن يمروا قرب هذا المكان أو أمامه . الفكرة المبهرة استولت علينا ، فاللعبة شيقة والمكان ملائم . عند المساء يصبح المكان وقد أحاطت به أشجار اللبخ كثيف الظلام . والضوء القادم من الميدان الرئيسى يصل ، بعد جهد ، الى هناك متسللا خافتا ، فيزيد شعور الرهبة عمقا . ويبدو فيه الظلال كأشباح راقدة ، زاحفة . تذكر أحدنا راكبا قتله القطار . كان بلا تذكرة . اعتاد « التسطيح » ، فأطاح الكوبرى برقبته . كان جسدا بلا رأس . أرقدوه الى جوار هذا المبنى . قال آخر ، « لكنهم ، فى اليوم الثالث ، دقوا مكان الدم الذى سال ، مسامير طوال ، وسكبوا العدس المغلى ، فلم يظهر عفريته ، ولن يظهر ، إلا إن اكلت الأرض المسامير » . ركبنا الخوف فتفرقنا الى لقاء فى الغد .

فى ضحى اليوم التالى ، دخلناه متسللين . نظفنا المكان قدر ما إستطعنا . أعددنا القراطيس . وملأناها بالتراب . حدد كل منا موقعه الذى سيقبع فيه . لن ينجو عابر واحد من رمياتنا .

أول مساء ، كان كل من أصابه قرطاس تلفت حوله فلم ير أحدا أو يسمع صوتا ، فياخذ فى البسلمة والحوقلة . يغذ خطاه ولا ينظر خلفه . فإن ناله قرطاس آخر ، هرول جاريا . نكتم ضحكاتنا عندما نرى الذعر وقد أمسك بغيرنا .

بدأ الناس يغيرون عاداتهم . كفوا أن يسيروا فرادى . هم يسيرون جماعات . عند أول إشارة من القراطيس ، يهرع الجميع يتسابقون . البعض يسقط ، يتركه الباقون . من يستغيث ، لامغيث . حاول أحدهم أن يطل داخل المبنى . خشينا افتضاح أمرنا . ألقى أحدنا حجرا تحت قدميه . انطلق صارخا . ما أن سمعه الآخرون حتى علا الصياح وصوت الفرار . قل عدد الركاب المغادرون من المخرج الرئيسى الى الميدان . الكثيرون منهم يخترقون المحطة الى الحديقة الممتدة خلفها الى الشارع .

بدأ أفراد الشلة فى الانقطاع عن الحضور . تغيب فى بادىء الأمر واحد ، ثم إثنان فثلاثة . إعتدنا من قبل أن يتخلف البعض . جاء يوم لم يحضر فيه الى المبنى أحد غيرى وأخوتى . غادر القطار المحطة دون أن يعبر أحد من الركاب أمامنا . سمعت دبيب أقدام تتلصص . كان واحد من الشلة . هو أقرب الأصدقاء منهم الينا . بدا صوته جافا مرتعشا . قال « هل رأيتم شيئا ؟ » قلنا ، « لم يمر أحد من الركاب من هنا » . قال ، « لاأقصد الناس . أقصد شيئا آخر » . قلنا ، « أى شيء نقصد ؟» . قال ، « هل تعرفون لماذا لم يعد أحد فى الشلة يحضر الى هنا ؟» قلنا ، « لانعرف » . قال ، « يقولون عفريت ظهر فى المحطة » . أمسكنا به جميعا فى شهقة واحدة . قلنا ، « ماذا ؟» قال ، « عفريت رآه البعض يمسك عصا يضرب بها الركاب . أحيانا يركب شجرة اللبخ ، يرميهم بالطوب والهواء » . أحسست بشعرى وقد وقف . لم أعد أدرى إن كانت تلك رعشتى أم رعشة الآخرين . أكمل الصديق وكل خلجة فيه تنتفض ، « يقولون أنه عفريت هذا المبنى . من دقت المسامير وسكب العدس المقلى فوق ذمه » .

وقفت ، لاأدرى إن كان الآخرون قد وقفوا أم لا . صرخت ، لا أدرى إن كان الآخرون قد صرخوا أم لا . فأنا نفسى لم اسمع حتى صرختى . إنطلقت اعدو . لم اتوقف حتى بلغت باب الدار . كان أخواى يمسكان بذيل جلبابى . يبدو أنهما كانا كذلك ، منذ أطلقت ساقىّ .

تناثرت السكة . جثم الخوف على المحطة .

قصتان من العيد

رضا البهات

إنكسار آنية خزفية

إنطلقت أيدى البنات فى أثاث الدار ــ دار العائلة ــ على نحو واحد حتى صار عالى البيت واطئةُ . الوقت فجر .. إنما ألفت العيون بسرعة ضوءه الشحيح ، فلمقدم العيد بهجة تضيء للعيون .

ــ بث لثه كتير ع العيد ياماما ثتو . صاح الصغير بلثغته المحببة مشاكساً الجدة وهو يتهيأ للهرب .

ــ كتير قليل .. أهو العيد جاى جاى يامفعوص إمشى .

نصبت إنحناءه ظهرها ومضت توزع الأوامر وتشير هنا وهناك ، وقد حشرت عودها وكسوته فى سروالها حشراً . وصوتها الشائخ لايخلو من زهو امرأة .. تماماً كملامحها . هرجلة .. فوضى .. قرقعات شباشب .. أقدام تنط .. صرخات .. ضحك .. حلقات غبار كثيفة تروغ وتعلو .. برد لاسع .. مياه تدلق وتجفل منها الأقدام الحافية .. وفجر وئيد يطلق نوره رائقاً محسوباً لتخمشه فى لطف دندنات البنات يغنين للعيد .

ــ إمال فين كاميليا ! إكتشفت غيابها الجدة الغاضبة . وكاميليا الصغيرة مكموشة متدثرة الغطاء بإحكام فبدت فوق السرير دمية كبيرة ملونة الخدود ذات وجه جميل حالم .

ــ أمك هتعلمك الكسل وتزفك بيه لبيت العدل .. فزى .. قومى .

وثبت البنت ممتقعة لتنخرط فى جوقة البنات ، إنما بطيئة .. خجولة .. متعثرة .. منسحبة إذ علت ضحكات البنات وقد لحظن ارتباكها وتلك البقعة الحمراء على مقعدة ثوبها . صحبتها الجدة برفق إلى ركن الصالة البعيد . سوت شعرها وربتت بحنان الجدة وهمهمت بكلام تدفأ له القلب الصغير إذ أشرق بابتسامة مطمئنة . ولأمها صاحت العجوز مبتسمة .. والله وبنتك كبرت يابت . همهمت الأم .. وأنا كمان كبرت .

علا غناء البنات جريئاً مغيظاً ، وانتظم إلى تفرد أحلاهن صوتاً .. تجاوبها الأخريات ، ثم تتغامزن فى خبث متضاحكات .

أتت كاميليا ــ فى ثوب نظيف أتت تتعثر ــ وراحت تعمل كيفما أمرت الجدة متحاشية النظر فى العيون ، لاتسعفها أناملها المضطربة . غيرت ماء الزير وخلطت مقداراً من (الماورد) .. أطعمت الطيور .. وعادت فدقت السكر توطئة لرشه على الكعك .. وروت نباتات الشرفة .. وهمت تنفض

الزهريات وتغير ماءها و .. فجأة انحبست الأنفاس على صوت تكسر زجاجى . الفازة الخزفية التى على هيئة قلب متناثرة فوق البلاط شظايا .. شظايا . تخالط بياضها اللبنى المصقول زرقة كأنها ندف من سحاب شتائى ثقيل تبعثرت . وحواليها غارقة الوردات فى مياهها .. وكاميليا تبتعد باكية والدم يقطر من كعبيها .

بالطبع مضى النهار كما أرادت له أوامر الجدة . غَفْلٌ عن البنت المنزوية عن العيون . لاتتكلم .. متكىء عودها كأميرة تشظّى وجهها بالبكاء . مهمل شعرها السبط الخشن حول وجه له عُينان شاردتان تحدقان فى لاشىء . تسطع العين من مساحة صدرها بتكورين كهيئة ليمونتين من النوع البلدى الكبير المنسكر . صامتة لاتكلم أحداً .

تفُو .. تفُو

نتسلل هكذا .. على أطراف أصابعنا ونتقدم صوب مخبأ الكعك ، محاذرين أن نحدث صوتاً يشى بنا . فى هذا الركن المظلم خبّأته .. فى كل مرة تخبؤه الجدة هنا ، ودائماً فى هذه الكيسة .

وهاهى الكيسة منتصبة فى زهو تطل من فوهتها فردة حذاء قديم وكوز صدىء وخرقات دستها الماكرة للتمويه . أخرجها فى حرص وأجوس باليد فى العتمة الواعدة . طبقات .. طبقات مرصصة بعناية ، يشى ملمسها بوفرة سكرها ، وتفضح طراوتها أحشاءها الممتلئة ملبناً تعلق بقاياه بين الأسنان ثم تذوب على مهل لذيذ . أناول كلاً من الأولاد كعكة ، فيشرع فى قضمها وهو يجرى . وأبقى مسحوراً أفكر بكيفية البدء . أنتقى أولاً كعكة نحيفة فألعق سكرها الوفير وأمضى بطرف اللسان فيما بين نقوشها . أو أميلها كليةً فوق شفتى لأ تلقف كل سكرها فلا أضيع منه ذرة . ثم أهم بأخرى مُمتلئة . أنخر قعرها بالإظفر لأصنع ثقباً أطبق عليه بالشفتين وأمص فى اشتهاءٍ أعمى كل عروق الملبن الدافئة . أبقيها فى فمى لأحرك فيها اللسان ولأرشف وراءها ماءً فتضيع حلاوتها . أعيد الفعل مع ثانية .. وثانية .. وثانية ، ولأدعها إلا عجفاء يابسة لاتسقط سكراً عن وجوهها ولايترجرج فى أحشائها ملبن . أعود فأرصصها كما كانت ، إنما صفراء مذعورة . هذه العجوز آتية من أول الدار تسب وتلعن وتتعثر فى متهدم خطاها .. هى تزعق لأى شىء .. طمأنت خاطرى وخرجت متكلفاً اللامبالاة . إنما سائب الركب يخبط فيها دق قلبى . تجاهلتها حين مررت بها .. أهز رأسى وأصفر . باغتتنى المكيرة . قبضت على ذراعى بأصابعها الصلبة كالكماشة .

ـــ ليه ماتاكلش الكحكة على بعضها يامايل ياهلاس .. فين أمك ؟!

وبالشبشب على رأسى ، وكل ضربة ترد عن حلقى نفساً . عبثاً أحاول التفلت أو حتى الصراخ فالملبن يسد فمى ولاأستطيع بلعه . أوشك أن أشرق أو أختنق .

ـــ لما تكبر داهية ماتوعيك تكبر مش هتبنى ولاتعمر مع صبية .. ياداير ع النسوان ياتلفان ياإبليس .. تفو .. تفو .

الدائــرة

ناصر اسماعيل محمد

آه .. عمل جديد ومريض جديد .. هل يجب عليك ان تمرض الآن ايها الشيخ العجوز .. صرخات أبى تملأ اذنى .. لقد حطمه المرض ومع هذا مازالوا يرسلوننى الى هؤلاء المرضى الأغنياء ... إنهم يرفضون دائما ان يأتوا الى المستشفى .. يالك من شقى ياأبى ... ترى هل تناولت غداءك .. غير معقول أنها الساعة الرابعة يجب أن أكون فى منزل المريض فى الرابعة النصف ... لقد كان قويا يملأ بيتنا حياة وحركة ... ويملؤنا سعادة .. وهاهى ضحكاته قد خمدت ... جسده كالهشيم المتبقى بعد هدوء العاصفة ... اف لهذا الزحام الشديد ... زحام فى المستشفى .. زحام فى الطريق ... زحام فى المواصلات ... حتى عقلى لم ينج من هذا الزحام .. عليك اللعنة أيها المدير ألم تجد سواى لترسلها الى ذلك المريض ... انى اكاد اسمع صرخاته انها لاتفارق اذنى .. لقد كانت ليلة سيئة للغاية ... لقد كان المرض يمزق احشاءه وأنا لا املك شيئا .. اين لى بنقود الدماء ؟ .. لو كانت الأدوية تباع وتشترى بالاهات وآلام المريض ... ولكن .. مستحيل لقد أصبحت الرابعة والنصف ولم اصل بعد .. الطريق كنهر من الطمى الرطب يخترقه الأتوبيس بصعوبه ... ربما قد علم المدير بحالتى وعذاب أبى .. ألهذا ارسلنى أنا بالذات ؟ .. ترى ماذا تفعل الآن ايها المريض الكهل ؟ ... قد يحسب انى لن آتى .. لا .. لابد ان اصل بسرعة .. سأحصل على اجر اضافى ... لقد مر أسبوعان ونحن لانأكل سوى صنف واحد .. يالك من مسكين ياأبى العزيز .. خلقت لتشقى من أجلى وولدت لاشقى من أجلك ... يالها من حياة غريبة .. ياربى انها الخامسة والنصف !! هاهى المحطة ... لاتهتمى بالناس .. اجرى .. انه فى سبيل ابيك ...



نعم .. هاهو الشارع ... اين رقم ثلاثةً ... ياله من رقم مشئوم .. ثلاثة سنوات وأنا فى هذا العذاب ... وأبى يصارع أجله .. كاد يموت ذات مرة .. ان الجحيم نفسه لافضل من القسم المجانى فى تلك المستشفى اللعينة ... البيت أفضل به .. فجيراننا أرحم من الأطباء الذين تركوه ملقى .. على الأقل يرقد فى سريره .. هاهو البيت .. بيت ؟ لابد انه قصر على الأقل .. حتى ساكنى القصور يمرضون !! غير معقول لقد نسيت ان أضع لأبى دورق الماء بجانبه ... كيف سيتناول الدواء ؟ .. يجب أن أعود .. لا .. يجب ان أدخل .. سأحصل على أجر لابأس به .. سأشترى الدواء لابى .. ولكن .. الماء .. قد تمر عليه جارتنا . انها طيبة دائماً على استعداد لمعاونتنا ... أليس هذا أفضل من الحياة فى مثل هذا القصر وحيدا .. ان صوت الجرس لجميل .. خطوات قادمة .. مساء الخير .. لماذا يتجهم فى وجهى هكذا ؟ .. اسفة لقد تأخرت .. المواصلات .. الماء .. اين المريض ... فى الطابق العلوى .. لايهم سأصعد .. بالرغم من ان أبى يرقد الآن فى الطابق الأسفل .. لكنه أبى .. يارب اجعل جارتنا تمر عليه .. هاهو مريض .. انه اشبه مايكون بمريض الوهم فى مسرحية موليير ... كم هى مملة ورديات الليل .. مريض الوهم .. لا .. يجب ان امنع نفسى من الضحك ؟ .. ضحك ؟؟ .. كيف وأبى يتمزق .. يتحطم .. كل يوم تذرو أعاصير المرض جزءً منه ... أه .. ماذا ؟ لقد تأخرت ساعة واحدة ... ألهذا ترسلون فى طلب أخرى غيرى .. ولكن أبى .. الماء .. الدواء .. زحام .. هاقد عدت اليك ياأبى .. بدون دواء ولكنى عدت .. ماهذا .. صراخ .. لاليس صراخه .. زحام ... ماذا حدث ؟ أبى .. ماذا حدث له ؟ أبى ... أبى ... أبى ...

طقوس الاشارة

فريد أبو سعدة

أنا والحصان
وعائشةٌ
نرفعُ النيلَ عن فمِ هذى الصحارى
ونمسكُ قرنيهِ
واحدةً واحدهْ
ونخلعُ عنه مسامير هذى الحضارةِ
يزهو
وتزهو بنا المدُنُ العائدهْ .

الأرضُ فاتحةُ العذابِ
وأنتِ فاتحةُ الإيابِ
وأنتِ عائشةٌ
وهذا النيل رمحٌ فى يديكِ
تكلَّمى
جسدى يُفتِّقهُ النخيلُ
ويرتقى فيه الصهيلُ
وأنتِ واقفةٌ على صدرى
وهذا النيل رمحٌ فى يديكِ
تخططين خريطةً أُخرى

تقومُ مدائنُ
أُخرى
بلا أسرى
ويدخلها الغزالُ على بساطٍ
من دمى .

باعدى بين ساقيكِ
إنّ البنفسج يحرقُ إصبعهُ
والحصى
يسترقُّ المواجيد ، آهِ
غلاماً
له مثل عينيكِ
ما أشتهى وأريدُ
ولكنه جامحٌ كالحصانِ
ويملكُ أن يمسك الريح
يفهمُ حزنِ العصافيرِ
يعصر كالثدى
هذى الحجارهْ .

المحَلّةُ يا عائشهْ
المحلةُ يا عائشهْ
إن طِفلاً تآخاهُ سربُ العصافيرِ
يسقطُ فى الفخ
كيف نُخلِّصُ وعلاً من الموْتِ
يا عائشهْ
المَدَى يقشعرُّ
ونخلُ المساءاتِ كالنادباتِ
يخوِّضُ فى الماءِ
والشمسُ جرحٌ

تفتحّ فى إصبع الربِّ
كيف نخلصُ وعلاً يموتْ
وهذى المدينةُ .
تأنسُ بالموتِ يا عائشةْ .

أيها النيلُ
يارمحنا المنغرسْ
سوف أرشقُ رأسى على طرفِكَ الآنَ
علّى
اخوِّفُ هذى الطيور ،
الحبيبةُ نائمةٌ
مثل حقلٍ من القمحِ
تحلمُ
أن يداً ستُغلّى المدينة
من قَمْلِها المفترسْ .

أنا الممسوسُ
أصنعُ كعكتى / الدلتا
وهذا النهر يصبح فى يدى خمراً
ويصبح فى يدى لبناً
ويصبح فى يدى عسلاً
ويصبح كل هذا النخلِ شمعاً
راعشاً ألِقاً
وتقطعُ كعكتى السكينُ
أطعمُ من أتى
وتغنى عائشةٌ
لمن جاءوا من الموتى .

نشيد الخجل والإعتراف

عمرو حسنى

فى كل عصر صلاح ونور الدين
وف كل صبح باشوف على العناوين
الكدب لونه .. مبقّع الجرانين

أنا طفل كان فى غزّه وسط المظاهره
والاّ أنا مِيت على قبره زهره ؟
يمكن أنا صوت المؤذن بعيد
اللى الغسق حوِّل أدانه نشيد :
« صادق يالون الدمّ لّما تسيل
فى المعتقل أو فى حوارى الجليل
يحرم علينا الشاى وطعم الحليب
يحرم علينا النيل وشمس المغيب
يحرم علينا النحل فوق التلال
تحرم علينا بسمة الأطفال
يحرم علينا شجن صلاة الفجر
يحرم علينا شجن صلاة الرجوع
لو كان غُنانا مستحيل الطلوع
وإزاى حاصلى مهما انا اتوضيت
. . . . .

مهما استحميت فى الجبال والسفوح
عُمر الوضوء ما يزيل وساخة روح

« قالوا الميزان فى الدنيا مال واختلّ
طعم الحياه ده والاّ طعم الخلّ
قاتل ولادك فوق ربوعك طلّ
وانت اللى واقف تحرسه وتنذل
وتشوف فى كل صباح مع الملايين
الكدب لونه ... مبقّع الجرانين »

« راقد كأنى ملاك فى قلبه شيطان
مأزوم على سريره فى وسط الغيطان
طابق على صدره البراح الفسيح
مستنى ييجى الفجر يمكن يزيح
جبل الجرانيت اللى إسمه السنين

. . . . .

فى كل عصر صلاح ونور الدين

. . . . .

إسمع يا صاحبى سرى من غير كسوف
ما انتاش غريب ولا صُحابك ضيوف
إقعد وربّع وانت فى المعتقل
يا شيخ قضاه مسجون معاه الأمل

. . . . .

كانت لنا أيام ونهر وجبل
أحلام بتتحقق لنا بالهبل
بصّيت لوشّى فى مراية الخيال
شطّيت من الفرحه وعقلى اختبل
أنا أجمل الأمراء وأشجع فتى
كَلِفتّ نفسى فى الحرير والوهم

إيه فى الحياة أحلى من الكلفته ؟!
ولمّا جانى فى الصميم السهم
من سَرِقِة السكيّنه ... قمت ومشيت
ولمّا دُخت وقعت جنب المياْه
بصّيت على وشّى الحقيقى لقيت
صوره بديعه ...
ناقصها سرّ الحياه .

. . . . .

آدى حكايتى المخجله باختصار
يا للى انت لينا نور ... عليهم نار
وانت اللى أشجع منى ...
جيت لك عشان
تمسح على دماغ الولاد الصغار
يمكن يصيروا فى يوم قضاه فرسان
يتعلموا معنى العمل والحلم
في إيديهم المرايات معاها السلاح
ثوار وعشاق للوطن والرياح
حافظين آيات « نور الخيال » مؤمنين
فى كل عصر صلاح ونور الدين .

فى كل عصر صلاح ونور الدين
وف كل صبح باشوف على العناوين
الكدب لونه ... مبقّع الجرانين .

تفاصيل

إبراهيم داود

شارعنا :

بالأمس كنت أقيسُ شارعَنا
لكى أكسوه معنى ما
شارعُنا الذى أعطيته قدمى
وأعطانى شعوراً ما
وحدَّد لى مساحة بيتنا المرهق
أمر الآن عبر بيوته العذراء
محفوفاً ..
بخطرٍ ما !!

حوار :

لا تبرر شارعاً تلك التقاليدُ الخفيفةُ ــ قالتْ
وفرَّت فى الزحام
ورفّت علىَّ عناءَها مطراً
وعرَّت عمرها منى
فخانتنى العظام
عادت من الشمس الحبيسةِ
مُديةً كالبردِ ...
تمرق فى تجاعيد الحوار

جواب :

لُمى بقايا ظلنا
ودعى عصافيرى تروح لرزقها
فهناك شىءٌ غامضٌ كسر الزجاجْ
ومضى على شرف الملامح صافيا
ودعى الصباحَ يرشنى بالشاى
فأنا أحب الشاى فعليا !
وأحب بنتا من بنات الجنْ
تضع النهار أمانةً محفوظةً فى القلبْ
وتفك أزرار السماء متى أراد القلبْ
أن يرحل
— هل كان يعرف بائع الفل الذى زرع الإشارة أننى ثملٌ
وأن الفل يذبل ؟

غـزة :

مراهقةُ الديوكِ .. ،
نشيد الصبح والأطفال ملتحمين .. ،
صهوة ما نخاف عليه .. ،
خروج النيل من « عِب » الصبايا .. ،
حوارٌ بين عابرتين .. ،
خروج شقيقتى من وجه طفلتها .. ،
شرخٌ جميلٌ فى كمال الله .. ،
أرق الموحّد فى صباح القهر .. ،
شغب العناصر لحظه الغليان .. ،
فرح الحجارة بانكسار الوقت .. ،
مصافحة الندى للوجه .. ،
غناءٌ مُثقل بالضاد .. ،
شمس تلبس الفصحى .. ،
نساءٌ يرتدين الحزن .

سؤال : هل كان يعرف ذلك الولد الذى إكتشف البلادَ صبيحة الميلاد أن الله قد منح الجسارة ـ خِلسةً لحمامتين على مشارف جُرحهِ ؟

ليلا مضى :

ليلا مضى
وعلى ملامحه لمحت أبى
كانت ملامحه سؤالا عابرا
وأنينه ...
هجر الصغار لوردةٍ فى القلبِ
كانت لديه لغاتهم ؛ وحنينهم والملح
رفض الظهيرة مجبراً
ورمى على الوقت الغريب سؤاله
فتفتحت مدنٌ تكلَّس أهلْها
وغدت ملامحهم غيابا
سكبوا التعدى فوق ذاكرتين من شغفٍ
وراحوا يرقصون
ليلا مضى ...
وعليه أردية الجفون .



جميلة :

كانت تدندن فى قطار الليل
بأغنيةٍ حزينة
كانت تحدق فى أناملها
وأنا أحدق فى جدائلها الطويلة
.. كانت جميلة !

الزمان البعيد :

فى الزمان البعيد
وضعنا البلاد الوسيعة تحت اللسان
ـــ كانت بلاداً .. وكانت وسيعة !

وكان الذى بيننا خُضرةً
باتساع الصباح الذى يُتقن الصحوَ
وكنا نصافح بالقلب أشياءنا
لتعرفنا أشياؤنا
فماذا جرى ؟

سؤال :

لماذا تترك البنتُ الجميلةُ
خصر صاحبها متى فُتحت اشارات المشاة ؟

فتاة :

الفتاةُ التى تصنع الشاى كل صباحٍ
تعانى حجودا
تقول : العيونُ التى بايعتنى فتاةً
تفجر فى الجنوب
وترمى على شمعة الصدر بعض اللهب

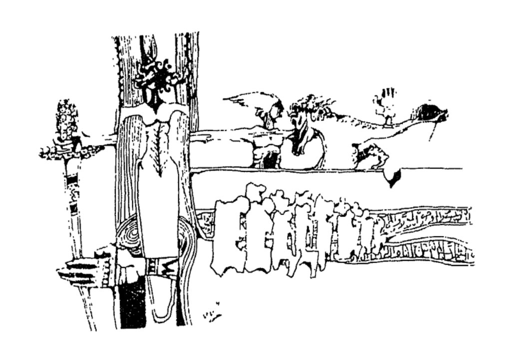
الفتاة التى تشرب الشاى كل صباحٍ
تمارس كالناس ـــ بعض الغضب
وتدخل فى حضرةِ الماء عصفورةً من شغب

الفتاة التى لاتحب الحليب مع الشاى
تقسم أنى لها واحة
وأن الذى بيننا ليس مابيننا
وأن الثياب التى تستر النصف
مبلولةٌ باليقين .

رجل :

يطل متعبا
وناشرا طلاقة العناء فى عيون أهله
وينثنى ..
يلملم الحصى عن العروقِ

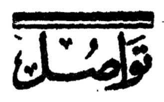
أو يبيع دهشة اللقاء بالتفاتةْ
يصر صدرة الصغير فى ارتخاءةٍ
ويجمع الغيوم حوله
ويصطلى براءةً
يوزع النجوم حسب جهدها
ويرفع المدى جدائلا تطاول الألف
ويرسم الغناء طفلةً تحاول اصطياد ثورةٍ
من الحنين فى ابتسامةٍ مبررة
يخط شارعاً موازياً لحلمه النحيف
أو يخيف قطةً تمر فى زحام رأسه بلا سبب
ويرتضى سذاجة الشموخ مجبراً
ويرتدى جسارة التعب
يبلل الرموش بالرجوع للفرح
ويقسم السنين بين بابه ومقعدهْ
ويطلق الحمام فى براح كأسه التى خلت
وعللت غياب شمسه عن الشجر .



الهرم الأكبر

عمر نجم

عديت الكتل الحجريه
للهرم الأكبر
ماتركتش كتله من غير عد
ما وصلت لحد
غير إنى لقيتْ
إنْ الكتله للى بتصنع
للهرم الراس
غرقانه بالدم الأحمر
والبقع الحمره بتغطى قمة هرمه
الملك الأعظم متمدد
جوه التوابيت
ولا شيء هَمه
وأبو الهرم الحقانى مسفوك دمه !!



في القصة

■ **خمس قصص لناصر اسماعيل محمد :**

ناصر اسماعيل محمد ، من أبرز من قدموا أعمالهم الفنية إلى « أدب ونقد » ، فقد قدم « الدائرة » مارس ١٩٨١ ، و« عائدون » يونيو ١٩٨٢ ، و« البحث عن وطن » سبتمبر ١٩٨٢ ، و« الخروج » سبتمبر ١٩٨٢ ، ثم « الوقت من طين » فبراير ١٩٨٣ .

وقد رشحنا « الدائرة » للنشر كلوحة قصصية . وكان لنا ملاحظات على القصص الأخرى . وواحدة من هذه الملاحظات « الوقت من طين » انصبت على فكرة القصة . ذلك أن قداسة الفن تأتيه من قدرته على تسريب و « تسليل » « الوعى » إلى الانسان ، وقد افتقدت « الوقت من طين » هذه الخاصية .

أما قصة « الخروج » فقد برئت من « التغييب » ، إلا أنها وقعت في عيب فنى آخر ، هو « التهلهل » ، فعلى الكلمات أن تكون على قدر المعنى ، ولا يصح أن يرتدى الطفل جلباب أبيه . وإلى قصص أخرى ، من قلم يملك السلاسة ، وهى ميزة ليست بالقليلة .

قصة « **الوطن من طين** » : عوض يملك فدان أرض وجاموسة ، الأرض مجاورة لأرض « البيه » . وفى نوبة تفاؤل عن علاقة عوض « بالبيه » ، يطلب سلفه ، ويخدعه « البيه » فى إيصال بمبلغ أكبر من السلفة ، ويهدده بالحجز أو بيع الفدان ، ويجتمع أهل القرية لمساعدة عوض ، والقضية تتجاهل أن من يملك فى ريفنا فدان أرض زراعية هو من صغار أثرياء الريف .

والحل الذى تقدمه القصة ، حل على الورق ، فشهوة كبار الملاك لالتهام السمك الصغير ، لاتوقفها حلول مؤلفة على الورق ، حلول تريح القارىء ، والكاتب أيضا ، رغم أن النار مشتعلة .

قصة « البحث عن وطن » : الكتابة التى تخلو من الحدث ، لايحق لها أن تطمح فى أن تنتسب إلى هذا الفن الصعب الجميل ، فن القصة القصيرة . لتكن هذه الكتابة أى نوع من أنواع الأدب ، إلا أن تكون قصيرة . وهذا كاتب يملك موهبة لاشك فيها . ويبدو أنها موهبة تنقصها « المعرفة » .

قصة « عائدون » : لغة سلسة ، وأسلوب رائق ، وقدرة على البناء التراكمى ، إلا أن هذه الأدوات الفنية لاتجد « همّاً » حقيقيا يتبدى بها وفيها .

محمد روميش

● الأصدقاء الشعراء :

حراجي عبد المالك (القاهرة) ، عبد المريد عبد اللاه (نجع حمادى) ، السيد ابراهيم عطية (كفر صقر ــ شرقية) ، عبد الرحمن عبد المحسن البطة (جامعة المنصورة) ، ضياء طمان (الاسكندرية) ، عبد العزيز عقيل (منيا القمح) ، جمال عبد المنعم شمتو (كفر بدواى القديم ــ المنصورة) ، رمضان متولى سالم (وراق العرب ــ القاهرة) ، محمود محمد عبد الحكيم (الظاهر ــ القاهرة) ، عبد الرحيم الماسخ ، عادل بشرى جرجس (المعادى) ، حسام نوح زيتون ، السيد سعد الجزايرلى (مطوبس ــ كفر الشيخ) ، عبد الفتاح جابر جزر (دقهلية) ، جمعة عبد العاطى الجزار (المنصورة) ، محمد أمين عسقلانى (الساحل ــ القاهرة) ، عبد الامام أحمد محمد (جامعة الاسكندرية) ، جودت شاهين (الدريكشن ــ سورية) .

تشترك قصائد هؤلاء الأصدقاء الشعراء ، جميعاً ــ بنسب متفاوتة ــ فى جملة من الملامح الفكرية والفنية . سأحاول أن أرصد بعضها فيما يلى :

١ ــ أوسع وأكبر هذه الملامح ، هو جيشان الشعور الوطنى والحسى الاجتماعى . إن إختيارهم إرسال قصائدهم ــ بداية ــ إلى « أدب ونقد » يدل دلالةً أولية على هذا الشعور وذلك الانتماء . وهو أمر مفرح ونبيل : أن يكون بين شباب هذا الوطن هذا العدد الغلاّب من الشباب ــ الشعراء خاصةً ــ الذين يتفكرون فى أموره ، ويضنيهم وضعه الراهن ، ويحلمون له بغدٍ أعدل وأجمل .

فمعظم هذه القصائد تنتقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية الراهنة ، وتفيض بحب غامرٍ للبلادِ ، وأملٍ فى ألا يصبح فيها جائع أو مقهور أو مظلوم . قضية العدل الاجتماعى والمساواة وحرية الكلمة والرأى ، قضايا رئيسية فى المعظم الأعم من عمل هؤلاء الشعراء الوطنيين .

حتى مافيها من قصائد « **عاطفية** » ، فإنها تصور رغبة الشعراء فى حب نبيل يعيش حراً فى وطن حرٍ ، وتجسد أملهم فى أن يتحرر الحب من شتى ألوان القهر : القهر الاجتماعى ، والقهر الفكرى ، والقهر الإنسانى .

٢ ـــ كما تشترك معظم قصائد هؤلاء الشعراء فى ملمح ثانٍ ، من الناحية الفكرية ، **وهو تعضيد وتمجيد انتفاضة الشعب الفلسطينى فى الأرض المحتلة** . وهذا يعنى أن الروح العروبى متجادل مع الحس الوطنى والانتماء الاجتماعى عند هؤلاء الشعراء ، بحيث يصبحان ـــ فى أغلب الأحوال ـــ وجهين لعملةٍ واحدة .

وهذا ، بالطبع ، ملمح صحىٌّ ، إذ يشير إلى أن هؤلاء الشباب غير واقعين فى أسر الشعور الاقليمى الوطنى ، بدون مدّ البصر والروح والانتماء إلى القضية العربية بكاملها . كما يشير إلى وحدة النزوع المعادى للاستعمار والصهيونية **سواء داخل الوجدان المصرى أو داخل الوجدان العربى** . وكل ذلك بالطبع ، دليل على سّلامة الوجدان المصرى الشاب ، وعلى فشل محاولات تلويثه وتفتيته إقليميا ، التى جرت وتجرى منذ عقدٍ كامل من الزمان ، ليصبح مريضاً منزوياً انعزالياً ، أى قابلاً للكسر والاندحار .

٣ ـــ كان هذان ملمحين فكريين ، غير فنيين . ونأتى ـــ هنا ـــ لبعض الملامح الفنية ، لنجد أن القصائد اشتركت جميعاً ـــ بدرجاتٍ متراوحةٍ ـــ فى التعبير عن هذين الملمحين الفكريين السابقين **تعبيراً تقريرياً مباشراً ، مفتقراً إلى إيحائية الصورة الفنية التى تجسّد الموقف تجسيداً جمالياً ، ولا تبذله مبتذلاً مباشراً شبيهاً بالخطابة الفكرية الصريحة** .

من نتائج هذه التقريرية ، افتقاد العمل للمصداقية « **الشعرية** » رغم احتوائه على المصداقية « **الشعورية** » ، فيشعر القارىء بتناقض واضح : بين احساسه بصدق مشاعر ومواقف الشاعر الوطنية ، واحساسه بعدم النجاح فى نسج هذا الشعور (الصادق) نسجاً فنياً جميلا يمنحه المصداقية الفنية ، بحيث ينتج من تجادل واندماج العنصرين معاً ، العمل الناجح الجميل .

ومن نتائج هذه التقريرية ، أن ينزلق النص الشعرى إلى « **النثرية** » المبذولة ، القريبة من الكلام العادى والصيغ الدارجة . وهنا يشعر القارىء بانتفاء ضرورة الشعر ، إذ هو يكرر الدارج والمبذول ، فى حين أن مهمة أساسية من مهام الشعر ومبرراته هى الإنحراف عن العادى والدارج من الصيغ والقيم والمأثورات ، أو استخدامها ـــ هى نفسها ـــ فى سياقٍ جديد وصياغةٍ مبتكرة ، على الأقل .

وهذه نتيجة خطيرة من نتائج التقريرية : **أن يفتقر القارىء إلى الشعور بضرورة الشعر** .

على أن أخطر نتائج هذه.التقريرية ، هو ماتؤدى إليه من أداء زاعق ، يصيب القارىء بصدودٍ يحول بينه وبين التعاطف مع مايقول الشاعر والاقتناع بدعواه الوطنية النبيلة .

إن سخونة وعلو هذا « **الزعيق** » التى تنتجه التقريرية المباشرة ، تجعل القارىء أو المستمع « يُصادَر » نفسياٍ ووجدانياً تجاه قضية الشعر ، لأنه لا يتيح له فرصة للمشاركة فى الخلق والتخليل وتكوين انطباع أو رأى أو رؤية ، مع قضية الشاعر .

وكيف يتاح له ذلك ، والشاعر يقدم له كل شىء : كاملا ، مقرراً ، مختوماً ؟

الخطر ، فى كل ذلك ، أن تفضى هذه التقريرية الزاعقة إلى عكس مطمح الشاعر الأصلى من قوله المخلص .

٤ ـــ تشترك معظم هذه القصائد ، كذلك فى الوقوع ـــ بالدرجات المختلفة ـــ التى أشرنا إليها ـــ فى **الاضطراب اللغوى (النحوى) والاضطراب الوزنى .**

وليس امتلاك اللغة بالأمر البسيط أو الإضافى ، فى الكتابة الابداعية ، والشعر خاصة . إن الاقتدار اللغوى شرط أولىّ ، ابتدائى ، للشعر . فهو امتلاك للأدوات الأولى ، التى يصنع منها الشاعر عمله ، ليصبح العمل بعدم ذلك جيداً أو رديئاً . وقصور اللغة ـــ عند الكثير من قصائد هؤلاء الشعراء ـــ يعنى الافتقار إلى شرط جوهرى سابق للكتابة ، ناهيك عن الكتابة نفسها وقيمتها الإبداعية .

كما أننا ـــ فى مسألة الوزن ـــ لسنا ممن يرون أن الوزن الخليلى شرط الشعر الوحيد ، كما يعتقد التقليديون . لكننا ، فى نفس الوقت ، نرى أن النصوص الشعرية التى تنتهج لنفسها نهج الوزن الخليلى ، ينبغى أن تفى هذا الالتزام حقه المضبوط ، طالما ارتضته لنفسها نهجاً موسيقياً .

إن الكسور العديدة فى الوزن ـــ فى كثير من هذه القصائد ـــ تربك القارىء ، وتدله على أن مبدعها لم يتملك ـــ بمقدرةٍ ـــ أدواته الأولية بعد ، وعلى أنه لايعتنى شديد الاعتناء بتجويد عمله وصقله وسد ثغراته بالجهد وإعادة النظر الدائمة ، وبالبعد عن الاستسهال والتهاون .

أملنا كبير فى نضوح فنى منتظر ، من هؤلاء الشعراء الأصدقاء .

حلمى سالم



ييجور بوليتشوف وآخرون

« مسرحية من ثلاثة فصول »

تأليف

مكسيم جوركى

نقلها إلى العربية

د . عماد عبد الرءوف أبو طالب

راجعها على الأصل الروسى

د . ماهر عسل

تقدم « **أدب ونقد** » لقرائها الأصدقاء ، هنا ، نصاً مسرحياً للكاتب الروسى الكبير مكسيم جوركى ، بعنوان « **يبجور بوليتشوف وآخرون** » ، وهو نص لم تسبق ترجمته للعربية .

ترجم النص عن الإنجليزية المترجم الشاب **د.عماد الدين عبد الرءوف** ، وقد راجعه على الأصل الروسى ، المترجم المتخصص **د.ماهر عسل** (الأستاذ بكلية الهندسة) الذى قدم العديد من النصوص الهامة من الأدب الروسى .

ونأمل أن نكون ـــ بنشر هذا النص ـــ قد قدمنا لحياتنا الأدبية مترجماً شاباً ، وكشفنا عن نص غير مقروء يضاف إلى رصيد هذا الكاتب الروسى العظيم مكسيم جوركى ، فى قلوب القراء المصريين والعرب .

« أدب ونقد »



شخصيات المسرحية :

ييجور بوليتشوف
كسينيا (زوجته)
فارفارا (**فاريا**) : ابنته من كسينيا
الكسندرا (**شورا**) : ابنته غير الشرعية
ميلانيا (**مالاشا**) : أخت زوجته (راهبة)
أندريه زفونتسوف : زوج « فارفارا »
ستيبان تياتين : ابن عمة فونتسوف
بوكياى باشكين
فاسيلى (**فاسيا**) **دوستيجاييف**
اليزافيتا : زوجته
أنطونينا (**طونيا**) **ألكسى** ولدا دوستيجاييف من زوجته الأولى .
بافلين : قسيس
طبيب
عازف بوق
زوبونوفا : طبيبة ساحرة
بروباتى (**بروكوبى المبروك**) : أبله
جلافيرا (**جلاشا**) : خادمة
تايسيا : خادمة ميلاينا
مكروسوف : شرطى
ياكوف (**ياشا**) **لابتيف** : ابن بوليتشوف بالتعميد
دونات : حطاب

يتصدر اسما « مكسيم جوركى » و « فلاديمير ماياكوفسكى » هذا الكتاب حيث أنهما بدآ تاريخ الدراما السوفيتية . كانت موهبة جوركى محل التقدير الرفيع من جانب تشيخوف وتولستوى . وقد عاش « جوركى كمؤلف غزير الانتاج للقصص والمسرحيات والمقالات النظرية حياة مليئة بالفعالية والنشاط تفتحت عيناه خلالها على الطبائع والعادات والأمزجة المختلفة لأكثر قطاعات المجتمع الروسى تنوعا .

وقد كان مقدراً لمسرحية « ييجور بوليتشوف وآخرون » ، التى كتبها فى عام ١٩٣١ أن تكون بداية سلسلة طويلة عن الثورة الروسية (كان عنوانها الاصلى « فى المساء ») ولكن لم يكتب له أن يكمل هذا العمل الكبير وبجانب « ييجور بوليتشوف وآخرون » أكمل فقط مسرحيتين أخريين هما « دوستيجاييف وآخرون » و « سوموف وآخرون » وينجذب المسرحيون دائما لأعمال « جوركى » ليس فقط لثراء لغتها ونسيجها الروسى الحقيقى وأصالتها الفائقة ولكن أيضا لأنها « مثيرة للجدل » بأحسن معانى الكلمة .

ماذا يمكن أن يكون أكثر أهمية من تلك الأسئلة التى يطرحها « ييجور بوليتشوف ؟ » ما معنى الموت ؟ ذاك سؤال يريد الكل أن يعرف إجابته . أو ما معنى الحياة ؟ إن السؤال ليس مجرد حذلقة بلاغية بالنسبة لييجور بوليتشوف على الأقل . ذلك الرجل المريض الذى يعيش أخريات أيامه عشية الثورة الاشتراكية فى روسيا . على أن من السذاجة ان نفسر مصير بوليتشوف كمجرد رمز لتداعى واحدة من الطبقات الحاكمة فى روسيا فالبناء الكلى للمسرحية وتلك الخصائص الهائلة والمعقدة لبطلها تدحض مثل هذا التفسير السطحى . وتكمن جاذبية هذه المسرحية فيما تمثل تلك الشخصية وحدها كثورة تركزت فيها متناقضات المجتمع الروسى التى لا حصر لها .

بوليتشوف : تاجر غنى ويكسب الصراع الذى يدور حوله لوراثته وهو ما زال حيا أهمية عظيمة غير أنه يجب ألا ننسى أيضا أن الحالة الاجتماعية للطبقة التجارية الروسية لم تكن شيئا بسيطا ففى منعطف القرن كانت تلك الطبقة تتجه بخطى ثابتة نحو التصنيع . كان التجار فى الواقع أشخاصاً نشطين طموحين وغير متعلمين بالمرة وفى بعض الأحيان كانوا عبارة عن أشخاص موهوبين من قلب العامة لكنهم يحتلون درجة متدنية فى السلم الاجتماعى للعهد القيصرى الذى يتسيده النبلاء .

فالأرستقراطية تنظر إلى هذه الطبقة من عل بينما العمال والمزارعون (الموجيك) ينظرون إلى ممثليها كأسياد أى أعداء . وقد أرانا جوركى فى قصصه ومسرحياته أنماطا متعددة من التجار الروس (أرمانوف ، جورروييف) كما آرانا كيف يمثل فقدان الثقة فى الاستقرار أهم سمات تلك الطبقة . ولكن مشكلة بوليتشيف لم تكن أنه من طبقة التجار بل كانت تتمثل فى أنه لم يستطع أن يحب هذه الطبقة بل كان يزدريها . لقد عدل فى منتصف الطريق عن هذه الطبقة كما أوضح جوركى ، وماذا يمكن أن يجمعه مع فونتسوف أو باشكين . مع أولئك الناس الذين يمكن أن يبيعوا أى شىء من أجل الربح . إن مرض بوليتشوف يضعه فوق طبقة بوضعها هذا ويفاقم علاقاته بمن حوله « بالآخرين » . هؤلاء الآخرون هم أناس من مختلف الأنماط . من « كسينيا » الحقودة غير المتعلمة المتعصبة إلى ذلك المحتال العنيد « دوستجاييف » إلى ذلك الثورى « ياكوف لابتيف » إلى ابنته غير الشرعية المشاغبة « شورا » وخادمته « جلافيرا » تلك المرأة التى أتت من قاع المجتمع . يحيط بوليتشوف أيضا حشد متنافر من تلك الأنماط التى كانت سائدة فى ذلك العصر : راهبات ، رجال قانون ، شحاذون ، باعة وشباب صغير .

إن مرض بوليتشوف يجعله يتصارع مع المشاكل الرئيسية للوجود . إنه يسأل نفسه فى يأس : ما الحياة ؟ ما الموت ؟ ما هى روسيا ؟ ما هى الثورة التى وصلت إلى عتبه داره وانسابت فى آخر المسرحية من خلال الأناشيد الوطنية ؟ هو يعرف أن الحياة القديمة قد انتهت . دفعت إلى القاع ووصلت إلى نهايتها . هو يعرف أيضا أن الناس الجدد مثل « ياكوف لابتيف » آتون على المسرح ويتوق إلى أن يعرف ماذا سيعنى ذلك بالنسبة للبلد وفى لحظة واحدة يهتف إن الأسياد الجدد سيبتلعون روسيا . وبعد ذلك ؟ ويعرضها جوركى عرضا رائعا بتلك العبارة التى يقولها « بوليتشوف » ولكن ماذا لو لم يفعلوا . وبسرعة وقبل أن يفوت الأوان يحاول أن يفكر فى حياته . فى لحظة تنوير يعترف لابنته « أترين ماذا يعنى ذلك . إنى أعيش فى المكان الخطأ . لقد تعاملت مع أناس غير مناسبين . الكل أغراب . لقد عشت مع أغراب طوال هذه الأعوام الثلاثين . لا أريد أن يحدث ذلك . كان أبى يقود المراكب . أما أنا انظرى إلى .... »

ماذا كان يمكن أن يتحدث بوليتشوف لو تم له هذا التنوير قبل بضع سنوات ؟ ربما كان قد بدأ فى مساعدة الاشتراكيين الديمقراطيين .. البلاشفة . لكن شيئاً واضحا مؤداه أن الاستنارة قد جاءت « بوليتشوف » فى وقت أكثر تأخرا من أن يبدأ حياة جديدة غير أن صراعه مع الموت هو الذى يكون جوهر المسرحية . صراع روحه إعادة تقييمه المؤلم للأشخاص والأحداث وقبوله التدريجى للواقع الجديد ورغم أن المسرحية تظل داخل الجدران الاربعة لمنزل « بوليتشوف » إلا أنها ترسم صورة للبلد المرهق بالحرب وتوصل الإحساس بالقدر المحتوم لسقوط العالم القديم .



الفصل الأول

غرفة الطعام فى منزل أحد التجار الأثرياء فى يوم شتوى مشمس . أثاث كثير مزدحم . أريكة عريضة منجدة بالجلد خلفها سلم يفضى إلى الطابق الثانى . فى أعلى يمين المسرح مشربية تطل على الحديقة . تجلس « كسينيا » إلى مائدة نقل أدوات الشاى . الخادمة « جلافيرا » عند النافذة ترتب الزهور . تدخل « الكسندرا » ترتدى « روب دى شامبر » وشبشبا بدون جوارب مهملة الشعر الذى فى حمرة شعر « ييجور بوليتشوف »

كسينيا : إنك نوَّامة عظيمة « ياشورا » .

شورا : كفاك نكدا . فلن يفيد . جلاشا ! القهوة . أين الصحف ؟

جلافيرا : لقد أخذتها إلى « فارفارا ييجوروفنا »

شورا : حسن . هاتها . صحيفة واحدة لكل البيت . ياللشياطين .

كسينيا : من هم الشياطين ؟

شورا : هل أبى هنا ؟

كسينيا : إنه يعود الجرحى . من هم الشياطين ؟ هل هما فونتسوف وزوجته .

شورا : (فى التليفون) : نعم واحد سبعة ستة ثلاثة .

كسينيا : إذن سأخبر فونتسوف وزوجته برأيك فيها .

شورا : (فى التليفون) : أعطنى طونيا .

كسينيا : إنك تسيئين الأدب أكثر وأكثر .

شورا : أهذه أنت يا أنطونينا ؟ هل سنذهب للتزحلق ؟ لم لا ؟ عرض ؟ ألا يمكنك الاعتذار ؟ أف إنك — يالك من أرملة غير شرعية . أنت . أوه . ليكن .

كسينيا : كيف تدعين فتاة أرملة ؟

شورا : ألم يمت خطيبها ؟

كسينيا : هى ما زالت فتاة .

شورا : كيف تعرفين ؟

كسينيا : فتاة عديمة الحياء .

جلافيرا : (تضع فنجان القهوة) : فارفارا ييجوروفنا ستحضر الجريدة بنفسها .

كسينيا : إنك تتحدثين فيما لا ينبغى لمن هم فى سنك . كونى حذرة . كلما كانت معلوماتك قليلة كلما كان نومك أفضل . عندما كنت فى مثل عمرك لم أكن أعرف شيئا على الإطلاق .

شورا : وما زلت لا تعرفين .

كسينيا : إنك مقرفة .

شورا : ها قد أتت أختى تتبختر . بونجور مدام . كومان ساى .

فارفارا : إنها الحادية عشرة ولم ترتدى ملابسك أو تسوى شعرك بعد .

شورا : بدأت اللعبة .

فارفارا : إنك تتمادين فى وقاحتك لأن أباك يدللك ... ولأنه مريض ....

شورا : هل ستردين ذلك كثيرا ؟
كسينيا : وماذا يعنيها من صحة أبيها ؟
فارفارا : أرى لزاما على أن أحيطه علما بتصرفاتك .
شورا : أشكرك كثيرا . هل انتهيت ؟
فارفارا : أنت حمقاء .
شورا : غير صحيح ... لست أنا الحمقاء .
فارفارا : إنك لحمقاء والله العظيم .
شورا : فارفارا ييجوروفنا . أنت تبددين طاقتك بلا أى جدوى .
كسينيا : لم يبق إلا أن توجهيها .
شورا : وأنت أيضا طبعك أخذ يختل .
فارفارا : حسن يا عزيزتى . حسن . هيا نذهب إلى المطبخ يا أماه . فقد أصابت الطاهى نوبة الهياج مرة أخرى .
كسينيا : الرجل فقد إتزانه . فقد قتل ولده .
فارفارا : ليس هذا سببا لهياجه فكثير من الناس يقتلون هذه الأيام (تخرجان)
شورا : لو كان الذى قتل هو فتاها الوسيم أندروشا لأصابها الخبل !
جلافيرا : لا داعى للاستهزاء بهما . عجلى وتناولى قهوتك لأنظف المكان (تخرج بالبراد) (تجلس شورا على كرسيها مغمضة العينين عاقدة يديها خلف شعرها المشعث الأحمر) .
زفونتسوف : (ينزل بخفه على اطراف أصابعة ثم يزحف إليها من الخلف ويفاجؤها) : بماذا تحلم عنزتى .
شورا : (بغير اكتراث وما زالت مغمضة عينيها) : لا تلمسنى !
زفونتسوف : لماذا ؟ إنك تحبين ذلك ؟ إليس كذلك ؟ قولى نعم . أليس كذلك ؟!
شورا : لا أحب ذلك .
زفونتسوف : لماذا ؟
شورا : كفاك تمثيلا . أنا لا أعجبك .
زفونتسوف : تريدين إعجابى ؟ إليس كذلك (تظهر فارفارا عند السلم)
شورا : لو علمت فارفارا ....
زفونتسوف : هس ! (يتحرك بعيدا ويتحدث بلهجة الواعظ) : أجل أن تتملكى زمام نفسك . المذاكرة ضرورية .
فارفارا : إنها تفضل أن تتواقح وأن تنفخ فقاقيع الصابون مع أنطونينا .
شورا : نعم أنا أحب نفخ الفقاقيع ؟ ما دخلك أنت ؟ تستخسرين الصابون ؟
فارفارا : بل أشفق عليك إننى فقط لا استطيع أت أتخيل كيف ستعيشين ، وقد طلبوا منك سحب أوراقك من المدرسة .
شورا : ليس صحيحا .
فارفارا : ـــ متوجهة بالخطاب إلى زفونتسوف ـــ صديقتك مختلة .
زفونتسوف : أنها تريد أن تدرس الموسيقى .
فارفارا : من ؟
زفونتسوف : شورا !
شورا : ليس صحيحا . لا أريد أن أدرس الموسيقى .

فارفارا : من أين أتيت بها ؟
زفونتسوف : ألم تخبريني يا شورا أنك تودين دراسة الموسيقى ؟
شورا : (وهى خارجة) لم أقل شيئا من هذا القبيل .
زفونتسوف : همم .. غريبة هل أختلقت أنا هذا الخبر ؟ أنت تعاملينها يا فاريا بجفوة شديدة .
فارفارا : وأنت تبالغ فى الرقة معها .
زفونتسوف : ماذا تعنين بالمبالغة ؟ إنك تعلمين خطتى . أليس كذلك ؟
فارفارا : الخطة خطة لكن رقتك تبدو لى مريبة .
زفونتسوف : ما هذه السخفات التى تملأ رأسك ؟
فارفارا : كذا ؟! سخافات ؟!
زفونتسوف : فقط فكرى لحظة . تشتعلين غيرة فى هذا الوقت الحرج .
فارفارا : لماذا أتيت هنا ؟
زفونتسوف : أنا ؟ هناك إعلان فى الجريدة . وقد وصل الحطاب ويقول إن الفلاحين قد اقتفوا أثردب .
فارفارا : الحطاب دونات فى المطبخ . ماذا بشأن الإعلان ؟!
زفونتسوف : هذا هو الأمر فى الواقع ! لا أحب لهجتك هذه . ماذا تظنينني ؟ تلميذا فى مدرسة ؟ اللعنة على كل .
فارفارا : هدىء من روعك . أعتقد أن أبى قد وصل . انظر إلى هيئتك .

(زفونتسوف يسرع إلى فوق بينما تخرج فارفارا لاستقبال والدها . شورا ترتدى بلوزة خضراء وقبعة معقدة تجرى إلى التليفون . يوقفها بوليتشوف ويضمها فى صمت يتبعه الأب بافلين مرتديا رداءً بنفسجيا)

بوليتشوف : (يجلس إلى المائدة . ذراعاه حول خصر شورا وهى تعبث بشعره الأحمر) : إذن فقد أصيب أناس كثيرون بالعاهات . إنه لمرعب .
بافلين : كيف حالك يا شورا . أراك ممتلئة حيوية . معذرة أن كنت لم أسلم عليك ...
شورا : كان يجب أن أكون البادئة أيها الأب بافلين ، ولكن أبى اختطفنى كذب ...
بوليتشوف : انتظرى لحظة يا شورا وانتبهى . ماذا سيفعل هؤلاء الناس ؟ الآن ؟ لقد كان لدينا أناس كثيرون عديمو الجدوى من قبل الحرب . وما كان ينبغى أبداً أن نزج بأنفسنا فى دخول الحرب .
بافلين (يتنهد) : للسلطات العليا تصوراتها .
بوليتشوف : لقد فشلت سياساتنا مع اليابانيين أيضا . وكانت النتيجة أننا قد الحقنا بأنفسنا العار قبل العالم كله .
بافلين : الحروب لا تجلب الفقر وحده بل تجلب أيضا الثراء .. فى الخبرة .. وفى ...
بوليتشوف : واحد يحارب والآخرون ينهبون .
بافلين : وفوق ذلك . كل شىء فى هذا العالم يسير حسب إرادة الله . وماذا تجدى ثرثرتنا ؟
بوليتشوف : اسمع يا بافلين سافيليف . كف عن مواعظك ... أين ستذهبين للتزحلق يا شورا ؟
شورا : إننى أنتظر أنطونيا .
بوليتشوف : حسن . لو ظللت هنا سأطلبك بعد خمس دقائق (تخرج شورا) .
بافلين : لقد كبرت . وصارت يافعة .
بوليتشوف : أجل الجسد مليح رشيق لكن الوجه غير جذاب . كانت أمها دميمة . أذكى من الشيطان

لكنها قبيحة .

باقلين : وجه الكسندرا ييجوروفنا له طابعه الخاص .. ولا يخلو من الجاذبية . من أى البلاد كانت أمها ؟

بوليتشوف : من سيبريا . أنت تتحدث عن السلطة العليا ... ومشيئة الرب ... وما إلى ذلك ولكن ماذا عن « الدوما »[1] .

باقلين : الدوما هى .. فى واقع الأمر ... تعطف من السلطة ذاتها بإتاحة الفرصة لاسترحامها . ويعتقد كثيرون أن وجودها بمثابة خطأ قاتل ... لكنه لا يجدر بأصحاب القداسة والكهنوت الكنسى أن يخوضوا فى تلك القضايا . الدنيوية وعلاوة على ذلك فمن واجب رجال الدين فى أيامنا هذه أن يشيعوا روح التفاؤل وأن يعمقوا الحب للعرش والوطن .

بوليتشوف : من يهيم مع الأرواح ، مآله الإنبطاح .

باقين : كما تعلم لقد أقنعت وكيل كنيستى بزيادة عدد المنشدين كما تحدثت مع الجنرال بتلينج بشأن المنحة الخاصة بجرس الكنيسة الجديدة التى بنيت من أجل راعيك القديس « ييجور » المبروك .

بوليتشوف : ولم يعطيك شيئا ؟!

باقلين : لقد رفض . بل أطلق مزحة فظة « أنا لا أحب النحاس حتى فى الفرقة الموسيقية للكتيبة » . ما أحراك أنت ، فى مرضك هذا ، بالتبرع لشراء الجرس .

بوليتشوف : (وهم يهم بالوقوف) رنين الأجراس لا يشفى من الأمراض .

باقلين : إنك لا تعلم أبدا . العلم قاصر عن بلوغ أسباب الأمراض . إننى أسمع أنهم يعالجون الأمراض بالموسيقى فى بعض المصحات الأجنبية . نحن أيضا عندنا عسكرى مطافىء يسيطر على الأمراض بالعزف فى البوق .

بوليتشوف : (مبتسما) أى بوق ؟

باقلين : بوق نحاس كبير جدا فيما يقولون .

بوليتشوف : ولو كان طويلا ... هل يشفى ؟!

باقلين : يقال إنه كذلك ... كل شىء جائز يا عزيزى المبجل « ييجور فاسيليفيتش » كل شىء جائز إننا نعيش فى ظلام أسرار محيرة لا نهائية . نحن نعتقد أننا نرى النور . النور الذى يشع من عقولنا ولكنه نور حسى فقط . أما الروح ، فربما كان العقل وحده هو الذى يجعلها معتمة أو مظلمة .

بوليتشوف : (متنهدا) يالك من متحدث فصيح .

باقلين : (يزيد الأمر حرارة) خذ مثلا « بركوبى » المقدس . فى أى طمأنينة عاش الرجل الذى نعته الجهال بالأبله .

بوليتشوف : إنك تخرج عن الموضوع مرة أخرى وتعظ . إلى اللقاء فإنى تعب .

باقلين : أتمنى بإخلاص أن تكون على ما يرام . سأصلى من أجلك (يخرج) .

بوليتشوف : (يتحسس جانبه الأيمن يضطجع على الأريكة ويهمهم) : التهم الخنزير السمين جسد المسيح ودمه . جلافيرا !!

فارفارا : ما الخطب ؟

بوليتشوف : لا شىء كنت أنادى جلافيرا !! ياه .. مالك متأنقة إلى أين تذهبين ؟!

فارفارا : إننى ذاهبة إلى عرض مسرحى للمرضى المتماثلين للشفاء .

بوليتشوف : وتصطنعين نظارة ؟ أعتقد أنك لا تحتاجين إليها . تحتاجين فقط لأن تكونى « على الموضة » .

فارفارا : يجب أن تتكلم مع « الكسندرا » يا أبى . إنها تتصرف بطريقة شنيعة . إنها ببساطة . لا تحتمل .

بوليتشوف : كلكم أفاضل . تفضلى (تخرج فارفارا ، يهمس بوليتشوف لنفسه) غير محتملة . انتظرى حتى أتحسن وسأريكم .

جلافيرا : هل ناديت على ؟

بوليتشوف : أجل . آه . جلاشا . إنك حسنة المنظر . تتفجرين صحة أما « فارفارا » فكخيال الظل .

جلافيرا : (تحدق فى السلم) إنه من حظها الطيب . وإلا لحملتها أيضا إلى فراشك .

بوليتشوف : يا حمقاء إنها إبنتى . أفيقى . بم تهذين ؟!

جلافيرا : إنى أعلم عم أتحدث . لقد ضممت « شورا » كأنها غريبة . وكأنك جندى .

بوليتشوف : (مصعوقا) لقد جننت يا جلافيرا . أتغارين من ابنتى ؟ إياك وسوء الظن بشورا . كغريبة ؟ كجندى ؟ هل ضمك أحد الجنود من قبل ؟ هيه ؟

جلافيرا : لا المكان ولا الوقت مناسبان لمثل هذا الحديث . لماذا ناديتنى ؟

بوليتشوف : أرسلى دونات إلىّ . انتظرى . اعطينى يدك . إنك تحبيننى . أليس كذلك ؟ رغم أننى مريض .

جلافيرا : (تلتصق به) إنك تمزق قلبى . لا تكن هكذا (تسحب نفسها منه وتنسل خارجة) . (يبتسم بوليتشوف يمسح شفتيه بلسانه . يضطجع)

دونات : كيف حالك يا ييجور فاسليفيتش ؟ آمل أن تكون على ما يرام .

بوليتشوف : شكرا . ما الأخبار ؟

دونات : على مهل ليس هناك مايكفى من العمال (تدخل كسينيا مرتدية ملابس الخروج) .

بوليتشوف : ما هذا ؟

كسينيا : لا شيء . آمل ألا تفكر فى اصطياد الدبة يا ييجور . أين أنت من العيد !

بوليتشوف : اسكتى ! لم يعد هناك عمال .

دونات : لم يبق سوى العجائز والصبية . لقد أعطوا البرنس خمسين من أسرى الحرب لكنهم لا يصلحون للعمل فى الغابات .

بوليتشوف : هم ، على كل حال ، يعملون مع النساء .

دونات : هذا صحيح .

بوليتشوف : أجل .... المرأة القروية شبقة هذه الأيام .

كسينيا : يشاع أن الفجور ينتشر على أشده فى لقرى .

دونات : لماذا تسمين ذلك فجورا يا « كسينيا ياكوفليفنا » . لقد قتل الرجال فتوجب أن يولد أطفال . يعنى ببساطة من قتل ينجب !

بوليتشوف : يبدو ذلك .

كسينيا : هراء . أى نوع من الأطفال تنتظر من أسرى حرب ؟ ومن ناحية أخرى . فبالطبع لو كان الرجل عفى البدن ...

بوليتشوف : القروية حمقاء لذا فهو لا يرغب فى أنجاب أى أطفال منها .

كسينيا : نساؤنا لسن حمقاوات . الرجال الأصحاء سيقوا جميعاً للحرب ولم يبق بالبيت سوى

المحامين .

بوليتشوف : هلك الكثيرون .

كسينيا : سيعيش الباقون فى يسر .

بوليتشوف : يا لها من فكرة !

دونات : القياصرة لا يقنعون أبدا بشعوبهم .

بوليتشوف : ماذا قلت ؟

دونات : قلت إن القيصر لا يقنع أبدا بشعبه . لا نملك ما يكفى لإطعام رجالنا ومع ذلك نريد غزو الغرباء .

بوليتشوف : إنك محق .

دونات : هذا القتال اليوم لا يعنى أى شىء وآخر . وهذا هو السبب فى أننا نعانى ما نعانيه .لكوننا أكثر جشعا .

بوليتشوف : إنك محق تماما يا دونات . وهذا ما يقوله يا كوف — أبى الروحى أيضا « الجشع أصل.كل الشرور » كيف تسير أموره هناك .

دونات : على ما يرام . إنه راجح العقل .

كسينيا : راجح العقل ؟! ... إنه مندفع .

دونات : إندفاعه يرجعه لرجاحة عقلة يا كسينا يا كو فليفنا . لقد جمع قرابة عشرة من الهاربين من الجندية ووجههم للعمل وهم يعملون بهمة ولولا ذلك لاحترفوا السرقة .

بوليتشوف : (باشمئزاز) أف . لو علم مكروسوف بذلك لأثار فضيحة .

دونات : أن مكروسوف يعلم . إنه يسعد بما يزيح بعض العبء عنه .

بوليتشوف : حسن . حسن . تلك نظرتك (ينزل زفونتسوف على السلالم)

دونات : فماذا عن الدب ؟

بوليتشوف : الدب ؟ إنه متعتك الكبرى .

زفونتسوف : اسمح لى أن أهدى الدب إلى الجنرال بتلنج فأنت تعلم أنه ....

بوليتشوف : أجل أعرف . أعطه إياه أو للأسقف إن أحببت .

كسينيا : (تضحك فى سريرتها) كم أود أن أرى قساً يطلق النار على دب .

بوليتشوف : حسن . إنى تعب الآن . ودائما يا دونات كل شىء يا أخى يسير إلى الأسوأ . بمجرد أن مرضت بدأت المتاعب (ينحنى دونات فى صمت ويخرج)

بوليتشوف : أرسلى شورا إلى يا كسينا . مالك تهمهم يا أندرى . قل ما تريد مباشرة .

زفونتسوف : أريد أن أحدثك بشأن لا بتيف .

بوليتشوف : ماذا عن لا بتيف ؟

فونتوف : سمعت أنه انغمس مع بعض المشبوهين السياسيين وقال كلاما مناوئاً للحكومة لبعض الفلاحين فى سوق كوبو سوفو .

بوليتشوف : هراء من يسمع عن الأسواق هذه الأيام ؟ أى فلاحين ؟ لماذا تشكون كلكم من ياكوف ؟

زفونتسوف : حسن . إنه يعتبر بشكل ما عضوا فى أسرتنا ... (تدخل شورا مسرعة) .

بوليتشوف : يعتبر .. بشكل ما ... أنتم تتحفظون كثيرا فى اعتباره واحدا من الأسرة . وهذا هو السبب الذى يجعله لا يأتى إلى العشاء فى أيام الآحاد . اذهب يا أندري . تستطيع أن تحدثنى عن ذلك فيما بعد .

شورا : هل كان ينم فى حق يا كوف ؟
بوليتشوف : ليس هذا موضوعنا . إجلسى هنا . الكل يشكو منك أنت أيضا .
شورا : من هم هؤلاء الكل .
بوليتشوف : كسينا . فارفارا .
شورا : هما ليستا الكل .
بوليتشوف : إنى جاد يا شورا .
شورا : أنت لا تتحدث هكذا حينما تكون جادا .
بوليتشوف : إنك مزعجة لكل شخص ، إنك لا تفعلين أى شىء .
شورا : لو أننى لا أفعل أى شىء فكيف أكون مزعجة ؟
بوليتشوف : إنك لا تستمعين إلى أى شخص .
شورا : إننى أسمع لهم كلهم . لقد مللت الاستماع .
بوليتشوف : لهجتك معى أنا أيضا غير لائقة علىّ أن أوبخك لكننى لا أحب ذلك .
شورا : ما دمت لا تحب ذلك فأنت لست بحاجة إليه .
بوليتشوف : عيب عليك ! « ما دمت لا تحب فإنك لست بحاجة إليه » . ما أسهل الحياة بهذه الطريقة ولكنها مستحيلة .
شورا : ماذا يمنعك ؟
بوليتشوف : كل شىء . كل شخص .... لن تفهمى .
شورا : حسن . علمنى وسأفهم . ولن يمنعونى .
بوليتشوف : إنه شىء لا يمكن تعلمه . ماذا هنالك يا كسينيا ؟ فيم تحملقين ؟ عم تبحثين ؟
كسينيا : وصل الطبيب وباشكين يجلس فى انتظارك . الكسندرا . غطى ساقيك . كيف تجلسين هكذا ؟
بوليتشوف : (يهب واقفاً) حسن . أرسلى الطبيب هنا (تخرج كسينيا) . إن الرقاد ضار بالنسبة لى . إنه يجعلنى أزيد فى الوزن . آه (إلى شورا) . اضغطى . لا تلوى مفاصلى .
الطبيب : صباح الخير . كيف الحال اليوم ؟
بوليتشوف : سيِّء . علاجك لا يفيد كثيرا يا دكتور .
الطبيب : حسن . هيا نذهب إلى غرفتك .
بوليتشوف : (خارجا معه) أعطنى دواء . أغلى دواء تستطيعه . يجب أن أشفى . يجب أن أشفى . لو شفيتنى فسأبنى لك مستشفى وأجعلك مديره لتفعل ما تريد (يخرجان . تدخل كسينيا وباشكين)
كسينيا : ماذا قال الطبيب ؟
باشكين : سرطان . يقول سرطان بالكبد .
كسينيا : يا إلهى ! ما هذا الاختلاق ؟
باشكين : يقول إنه مرض خطير .
كسينيا : كل شخص يعتبر أن مهنته شاقة .
باشكين : ياله من وقت يمرض فيه . تنهمر النقود هنا وهناك ويكون الشحاذون بالألوف بينما هو ...
كسينيا : هذا هو الحال . الناس تثرى وتثرى .
باشكين : دوستيجاييف صار سميناً حتى لم يعد يسير إلا وهو مفكوك الأزرار وأصبح يتكلم فقط بلغة

الآلاف . أما يبجور فاسيليفيتش فقد أصيب فيما يبدو باضطراب عقلى لقد سمعته منذ أيام يقول « لقد فقدت الشيء الحقيقى فى الحياة » . ماذا يعنى ؟

كسينيا : آه لقد لا حظت ذلك أيضا . إنه يقول أشياء غريبة .

باشكين : لاحظى أنه بدأ بأموالك وأموال أختك . كان عليه أن يزيدها .

كسينيا : ياله من خطأ ارتكبته ياموكياى . إنى أذكر ذلك دوما . لقد تزوجت بائعا ولكنه لم يكن بالشخص المناسب . لو كنت تزوجتك أنت . كم كنا سنعيش فى أمان ولكن ... يا إلهى . إن الأشياء التى كان مشغولا بها . الأشياء التى كانت يجب أن أعنى بها معه هى أنه أحضر إلى البيت ابنة غير شرعية لأعنى بها والتقط لابنه زوجا كأسوأ ما يكون . أخشى أنهم سيلتفون حوله يا موكياى . سينهبوننى . هذا الرجل وفارفارا سيد مروننى .

باشكين : يجب ألا تدهشى . إنك تعلمين ما هى الحرب . فى وقت الحرب لا يكون لدى الناس حياء ولا شفقة .

كسينيا : إنك خادم قديم لنا . أوقفك أبى على رجليك . فكر فىّ .

باشكين : انى أفكر (يظهر زفونتسوف) .

زفونتسوف : هل ذهب الطبيب ؟

كسينيا : مازال بالداخل .

زفونتسوف : ماذا عن الرداء يا باشكين ؟

باشكين : لن يأخذه بتلنج .

زفونتسوف : كم علينا أن ندفع له ؟

باشكين : خمسة آلاف على الأقل .

كسينيا : ياله من لص عجوز .

زفونتسوف : بواسطة جانا .

باشكين : بالطريق العادى .

كسينيا : خمسة آلاف ؟ من أجل ماذا ؟

زفونتسوف : إن النقود رخيصة هذه الأيام .

كسينيا : من جيوب الآخرين .

زفونتسوف : هل يوافق حماى ؟

الطبيب : (يدخل ويأخذ زفونتسوف من ذراعه) : حسن . على أن أخبرك .

كسينيا : آمل أن يكون شيئا طيبا .

الطبيب : يجب أن يرقد المريض قدر المستطاع . الحركة والإثارة والانفعال ، كل ذلك ضار جدا بالنسبة له . يجب أن يستريح تماما وفى جو هادىء . ثم (يهمس لزفونتسوف)

كسينيا : لماذا لا تخبرنى . أنا زوجته .

الطبيب : هناك أشياء يجب ألا يقولها المرء للسيدات (يهمس مرة أخرى) سنرتب ذلك هذا المساء .

كسينيا : ترتبون ماذا ؟

الطبيب : كونسلتو . لجنة أطباء .

كسينيا : ياللسماء .

الطبيب : إنه ليس مزعجا . إلى اللقاء (يخرج) .

كسينيا : ياله من رجل صارم .. خمسة روبلات فى خمسة دقائق . ستون روبلا فى الساعة . يا سلام !

زفونتسوف : يقول إنه لابد من عملية جراحية .

كسينيا : جراحة ؟ لا أبدا . لن أجعلة ينام تحت المبضع أبدا .

زفونتسوف : ولكن هذا جهل مطبق . إن الجراحة علم ....

كسينيا : لا أهتم شعرة بعلمكم هذا . فهمت ؟! وأنت أيضا تتكلم معى بدون لياقة .

زفونتسوف : إنى لا أتحدث عن اللياقة والأصول . إنى اتحدث عن جهلك .

كسينيا : ما أذكاك أنت ! (يتبعد زفونتسوف . إيماءة غاضبة . تجرى جلافيرا فى الغرفة)

كسينيا : فيم العجلة ؟

جلافيرا : جرس غرفة النوم (تتبعها كسينيا إلى غرفة بوليتشوف)

زفونتسوف : لقد اختار حماى وقتا غير ملائم للمرض .

باشكين : أجل . إنها حماقة . إن الأذكياء يكونون ثروات من الهواء هذه الأيام . تماما مثل السحرة .

زفونتسوف : هممم ... وعلاوة على ذلك فالثورة قادمة .

باشكين : أنا لا أرحب بها . فقد قامت ثورة ١٩٠٥ وكانت عملا فاشلًا .

زفونتسوف : فى ١٩٠٥ كان هناك شغب وليس ثورة . كان الفلاحون والعمال فى بيوتهم واليوم هم على جبهات القتال . هذه المرة ستكون الثورة ضد المسئولين الحكوميين والمحافظين والوزراء .

باشكين : لوكان الأمر كذلك نسأل الله التوفيق . فالموظفون أسوأ من القراد .. يلتصقون بالجسد بلا فكاك .

زفونتسوف : من الواضح أن القيصر غير ملائم للحكم .

باشكين : هناك حديث بشأن ذلك بين التجار . يقال إن أحد الرجال قد سيطر على الامبراطورة على نحو ما . (تظهر فارفارا على السلم تستمع)

زفونتسوف : أجل . جريجورى راسبوتين .

باشكين : على أية حال أنا لا أومن بالسحر .

زفونتسوف : وهل تؤمن بالعشاق ؟

باشكين : إنها أسطورة على ما يبدو . لقد كان لديها مئات الجنرالات لتختار منهم .

فارفارا : يا له من هراء .

باشكين : كل شخص يتحدث عن ذلك يا فارفارا ييجوروفنا . ومع كل فإنا أعتقد أنه لا غنى عن قيصر .

زفونتسوف : القيصر موضعه الطبيعى فى الرأس وليس فى بتروجراد .هل انتهى العرض ؟

فارفارا : دعونا من ذلك . لقد جاء أحد المفتشين وأفاد إن قطارا محملا بالجرحى ننتظره هذا المساء . حوالى خمسمائة رجل وليس هناك مكان لهم (تدخل جلافيرا) .

جلافيرا : (لباشكين) . إنهم يسألون عنك (تخرج جلافيرا وباشكين . يترك قبعة على المنضدة) .

فارفارا : لماذا أنت صريح هكذا معه ؟ أنت تعلم تماما أنه يتجسس علينا لحساب أمى . لقد ظل يرتدى هذه القبعة لعشر سنوات . ذلك البخيل . إنها ملأى ببقع القذراة . لا أستطيع أن أفهم لماذا أنت وهذا المحتال ....

زفونتسوف : أوه . كفى . أريد أن أستدين منه بعض النقود لأرشو بتلنج .

فارفارا : لكننى أخبرتك أن ليزا دوسيتجاييف سترتب هذا الأمر مع جانا . إن ذلك سيكون أرخص أيضا .

زفونتسوف : ستخدعك . ليزا .

كسينيا : (من غرفة نوم زوجها) تعال واجعله ينام . إنه يتمشى فى الغرفة ويشخط فى باشكين . آه . يا إلهى .

زفونتسوف : اذهبى أنت الأن يا فاريا .

بوليتشوف : (مرتديا روب دى شامبر وشبشبا) : حسن . وماذا أيضا ؟ هذه الحرب اللعينة .

باشكين : (يتبعه) ومن يجادل فى ذلك ؟

بوليتشوف : لعينة بالنسبة لمن ؟

باشكين : لنا نحن .

بوليتشوف : ومن هم « نحن » ؟ إنك تقول إن الناس تكون الملايين من الحرب ؟ حسن ؟

باشكين : للناس أقصد .

بوليتشوف : الناس فلاح لا يهتم أن يعيش أو يموت . هذا هو ما تشير إليه نظريتك .

كسينيا : لا تجهد نفسك من أجل الرب . إنه ضار بالنسبة لك .

باشكين : لم أعن ذلك على الإطلاق . أى نوع من النظريات تدعو ذلك .

بوليتشوف : النظرية الحقة . النظرية الأمينة . إنى أقول صراحة . عملى هو أن أجمع المال وعمل الفلاحين هو أن يزرعوا المحاصيل ويشتروا البضائع . أى نظرية أخرى بجانب ذلك ؟

باشكين : هذا هو الحال بالطبع ومع ذلك ...

بوليتشوف : حسن . مازال ماذا ؟ فيم تفكر حينما تسرقنى ؟

باشكين : لماذا تهيننى .

كسينيا : لماذا لا تفعلين شيئا يا فاريا ــ أخبريه . التعليمات تقضى بأن ينام .

بوليتشوف : هل تفكر فى الشعب ؟

باشكين : لماذا تهيننى أمام الناس . أنا أسرقك ؟ لابد من إثبات ذلك .

بوليتشوف : الأمر لا يحتاج لإثبات . كل واحد يعلم أن السرقة عمل مشروع وليس هناك معنى لإهانتك . إنها لن تجعلك أفضل بل ستجعلك أسوأ وليس أنت الذى يسرق ولكنه الروبل . الروبل أكبر لص فى ...

باشكين : يا كوف لابتيف فقط هو الذى يمكنه قول ذلك .

بوليتشوف : ولذلك فهو يفعل . حسن . تستطيع أن تذهب الآن . بتلنج لا يمكن رشوته لقد أخذ كفايته منا . أخذ ما يكفى لكفنه وقبره . ذلك الشيطان العجوز (يخرج باشكين) ما كل هذا الزحام . ماذا تنتظرون ؟

فارفارا : لا ننتظر شيئا .

بوليتشوف : فعلا ؟ ففى هذه الحالة اذهبا لحالكما . أليس لديك ما تفعلينه يا كسينيا . هل هويت غرفتى ؟ إن هواءها فاسد . معبق بالرائحة الحمضية للأدوية . أجل . واجعلى جلافيرا تحضر لى بعض الجعة .

كسينيا : يجب ألا تذوق الجعة .

بوليتشوف : افعلى ما اقوله لك . إنى أعرف ما يجب أن أتناولة وما يجب ألا أتناوله .

كسينيا : (خارجة) آه لو تعلم .... (يخرج الكل من الغرفة)

بوليتشوف : (يتمشى حول المائدة . متكئاً عليها بإحدى يديه . ينظر فى المرآة ويتحدث بصوت عال) : إنك فى حال سيئة يا ييجور . وجهك ، يا أخى ، لم يعد وجهك .

جلافيرا : (تدخل بطبق عليه كوب من اللبن) هاك بعض اللبن لك .

بوليتشوف : أعطية للقطة وأحضرى لى بعض الجعة .
جلافيرا : لقد أمرونى ألا أعطيك أى جعة .
بوليتشوف : لا تهتمى بما أمروك به . أحضرى الجعة . انتظرى لحظة . ماذا تعتقدين ؟ هل سأموت ؟
جلافيرا : مستحيل .
بوليتشوف : لم لا ؟
جلافيرا : لا أعتقد ذلك .
بوليتشوف : لا تعتقدين ذلك ؟ كلا يا عزيزتى . إن حالتى سيئة جدا . إنى أعرف ذلك .
جلافيرا : لا أعتقد ذلك .
بوليتشوف : امرأة عنيدة . تعالى . هيا نتناول تلك الجعة وسآخد بعض قطرات من الفودكا البرتقالية . ستتحسن صحتى (يذهب إلى البار الجانبى) . لقد أغلقوه . عليهم اللعنة . أولئك الخنازير يراقبوننى . يعاملوننى كسجين . ما أشبهنى بالمعتقل .

« ستار »

الفصل الثانى

حجرة استقبال فى بيت آل بوليتشوف . يجلس زفونتسوف وتياتين فى جانب إلى مائدة مستديرة عليها زجاجة من النبيذ (زفونتسوف يدخن سيجارة) : فهمت ؟

تياتين : بالأمانة ، يا أندريه ، هذا الأمر لا يعجبنى .
زفونتسوف : لكن المال يعجبك .
تياتين : للأسف المال يعجبنى .
زفونتسوف : علام الأسف ؟
تياتين : على نفسى بالطبع .
زفونتسوف : الأمر لا يستحق .
تياتين : وعلى كل حال ، فلعلمك ، أنا الصديق الوحيد لنفسى .
زفونتسوف : ليتك تفكر ولا تتفلسف .
تياتين : إنى أفكر . إنها امرأة مدللة وستكون الحياة معها صعبة .
زفونتسوف : تستطيع أن تطلقها .
تياتين : وأدعها تفوز بالمال ؟
زفونتسوف : سنرتب أن تحصل أنت عليه . أما شورا فسأروضها .
تياتين : بأمانة . فإننى ...
زفونتسوف : حينما أنتهى منها سيتعجلون زواجها ويدفعون مهرا كبيرا أيضا .
تياتين : فكرة حسنة . كم المهر ؟
زفونتسوف : خمسون .
تياتين : ألف ؟؟

زفونتسوف : طبعاً ؟

تياتين : معقول ؟!

زفونتسوف : ولكنك ستعطينى كمبيالة بعشرة .

تياتين : آلاف ؟

زفونتسوف : طبعا عشرة آلاف روبل وليس عشرة روبلات .. يا غبى !

تياتين : هذا كثير .

زفونتسوف : إنسى الأمر إذن .

تياتين : أجاد أنت بشأن ذلك ؟

زفونتسوف : البلهاء فقط هم الذين يهزلون حينما يتعلق الأمر بالمال .

تياتين : (يضحك فى نفسه) فكرة رائعة (يدخل دوستيجايف)

زفونتسوف : جميل أن أراك تفهم شيئا . فى هذه الأيام الغبراء لا يستطيع بروليتارى مثقف مثلك أن يتحمل ...

تياتين : فعلًا .. فعلًا .. لكن علىّ أن أذهب إلى المحكمة الآن .

دوستيجاييف : ماذا يزعجك يا ستيبان ؟

زفونتسوف : كنا نتحدث عن راسبوتين .

دوستيجاييف : يالها من مصادفة . هيه . فلاح سيبيرى عادى يتبارى مع المطارنة والوزراء . لابد أن مئات الآلاف من الروبلات قد جرت بين يديه . لم يأخذ رشوة أقل من عشرة آلاف . إنها حقيقة أعرفها من أوثق المصادر . ماذا تشربان ؟ بور جندى ؟ نبيذ ثقيل يجب تناوله مع الغداء . ناس جهلة !

زفونتسوف : كيف وجدت حمى ؟

دوستيجاييف : لم يكن على أن أجده . فلم يكن مختفيا . أعطنى كوباً يا ستيبان (يخرج تياتين ببطء) بوليتشوف فى حالة سيئة . أستطيع أن أقول إن حالته خطرة .

زفونتسوف : أجل . أخشى أن ...

دوستيجاييف : أجل . هو ذلك . إنه يخشى الموت . لذلك فسوف يموت . ضع ذلك فى الاعتبار . هذه أيامنا حيث لا محل للتثاؤب أو الاكتفاء بالفرجة فالخنازير تقلب سياج الحكومة من كل الجوانب . وحتى المحافظ يدرك أن الثورة قادمة .

تياتين : (يدخل مرة أخرى بكوب) : لقد خرج ييجور فاسيليفتش إلى غرفة الطعام .

دوستيجاييف : (يأخذ الكوب) شكرا يا ستيبان . هل قلت إنه خرج . حسن . لنذهب إلى هناك نحن أيضا .

زفونتسوف : الصناعيون يفهمون دروهم . إنى أعتقد ... (تدخل فارفارا واليزافيتا)

دوستيجاييف : صناعيو موسكو ؟ أستطيع أن أوافقك .

اليزافيتا : إنهم يجلسون يشربون هنا كالعصافير بينما بوليتشوف يئن هناك . شىء مفزع .

دوستيجاييف : لماذا تزدهر أمريكا ؟ لأن السلطة هناك فى أيدى أصحاب الأعمال .

فارفارا : جانا بتلينجوفا تعتقد بجد أن الطباخين فى أمريكا يتسوقون بالسيارات .

دوستيجاييف : إنه أمر محتمل رغم أنه يمكن أن يكون خياليا . أما زلت مهتمة بالعسكريين يا فاريا ؟ أتريدين الحصول على رتبة مقدم .

فارفارا : ياه .. هذه أمور قديمة جدا . بماذا تحلم يا تياتين ؟

تياتين : أبدا .. أنا أتكلم بشكل عام .
إليزافيتا : (أمام المرآة) بالأمس روت لى جانا نكتة رائعة .
دوسيتجاييف : تعالى إذن واحكيها .
إليزافيتا : ليس أمام الرجال . لا أستطيع .
دوسيتجاييف : لابد أنها ليست رائعة بما يكفى .
(تهمس فارفارا بشىء لإليزافيتا)
إليزافيتا : يا زوجى العزيز أستظل جالسا هنا حتى تفرغ الزجاجة ؟
دوسيتجاييف : وهل أسبب إزعاجاً لأحد ؟
إليزافيتا : (إلى تياتين) . ستيبان . هل تعرف المزمور الذى يقول : مبارك هو الرجل الذى لا يتبع نصيحة أهل السوء ولا يقف فى طريق الخطائين .
تياتين : أعتقد أننى أذكر شيئا كهذا .
إليزافيتا : (تشبك ذراعيها بذراعيه) : حسن . كل هؤلاء شريدون خطاة . وأنت شاب رقيق خلقت لضوء القمر والحب وما شابه ذلك . أليس كذلك ؟ (تدفعه بعيدا)
دوسيتجاييف : يالك من امرأة ثرثارة .
فارفارا : فاسيلى ييفيموفيتش . تعلم أن ماما و باشكين قد أرسلا فى طلب الخالة ميلانيا .
دوسيتجاييف : الراهبة ؟ أوه . ذلك الوحش الخطير . إنها ستكون ضد تحالف زفونتسوف ودوستيجاييف وستؤيد تحالف كسينيا بوليتشوفا ودوسيتجاييف .
زفونتسوف : ربما أرادت أن تسحب نقودها من الشركة .
دوسيتجاييف : كم لميلانيا فيها . سبعون ألفا ؟
زفونتسوف : تسعون .
دوسيتجاييف : مبلغ ضخم . ألها كله أم للراهبات ؟
فارفارا : من يدرى .
دوسيتجاييف : أوه . تستطيعين أن تعرفى جيدا . تستطيعين أن تعرفى أى شىء . خذى الألمان ـــ إنهم يعلمون عدد جنودنا على الجبهة وحتى عدد القمل فى كل واحد منهم .
فارفارا : ألا تستطيع أن تكون جادا ولو للحظة ؟
دوسيتجاييف : عزيزتى فاريا . لا تستطيعين أن تديرى تجارة أو حربا دون أن تكونى قادرة على أن تحصى النقود التى فى جيبك . نستطيع أن نحسب نصيب ميلانيا بهذه الطريقة . توجد سيدة أسمها سكلبينا بولوبويار ينوفا تشارك القديس نيكاندر صلاته الليلية ونيكاندر هذا يعرف كل شىء عن نقود الناس . ماذا بعد ؟ هناك رجل فى مجلس الأبرشية ـــ ستحتفظ به عند الحاجة . أريدك ، يا فاريا أن تتحادثى مع بولوياربنوفا ولو اتضح أنها نفود الراهبات فتعرفون طبعا مدى السقطة التى وقعت فيها راهبتنا الفاتنة .
جلافيرا : تفضلوا إلى غرفة الطعام .
دوسيتجاييف : سنكون هناك حالا . هيا بنا .
فارفارا : (تتظاهر بأن جونلتها قد علقت بالكرس) : أعطنى يدك يا أندريه . أتصدقه ؟
زفونتسوف : وجدت من تستغفلينه .
فارفارا : يالك من غشاش . لقد تدبرت الأمر مع الخالة فماذا عن تياتين ؟
زفونتسوف : سآخذه إليها .

فارفارا : يجب أن تسرع .

زفونتسوف : لماذا ؟

فارفارا : بعد الدفن ستطول فترة الانتظار . أبى قلبه ضعيف وبجانب كل ذلك لدى أسباب أخرى (يخرجون ويتركون جلافيرا التى تشيعهم بنظرة ملؤها الكراهية ثم تبدأ فى تنظيف المائدة . يدخل لابتيف) .

جلافيرا : لقد سرت إشاعة أمس بأنك اعتقلت .

لابتيف : حقا ؟ لا أعتقد أنها صحيحة .

جلافيرا : تمزح دائما .

لابتيف : لا أجد قوت يومى .. لكن الحياة حلوة .

جلافيرا : ستدق عنقك يوما بسبب نكاتك هذه .

لابتيف : النكتة الحلوة تستحق الثناء لا الجزاء .

جلافيرا : أوه . إنك ثرثار . لقد أحضرت شورا طوينا دوسيتجاييفا معها .

لابتيف : همم .. لا داعى لها .

جلافيرا : هل أحضر شورا هنا ؟

لابتيف : فكرة طيبة . كيف حال بوليتشوف ؟

جلافيرا : (بغضب) إنه ليس بوليتشوف بالنسبة لك . إنه أبوك الروحى .

لابتيف : لا تغضبى يا عمة جلاشا .

جلافيرا : إنه مسكين للغاية .

لابتيف : مسكين ؟ انتظرى دقيقة . إن أصدقائى جائعون . ألا يمكنك إحضار بعض الدقيق لهم أيتها العمة جلافيرا ؟ كيسان أو كيس .

جلافيرا : هل أسرق مخدومى من أجلك ؟

لابتيف : ليس هذا أول ذنب ترتكبينه .. لقد فعلت ذلك كثيرا من قبل . وأنا متحمل كل الذنوب . حقيقة الأولاد جائعون . إن لك فى هذا البيت أكثر مما لأصحابه بفضل الجهد الذى تبذلينه .

جلافيرا : لقد سمعت هذه القصص من قبل . الدقيق سيرسل لدونات الحطاب صباح الغد . تستطيع أن تأخذ كيسا منه (تخرج) .

لابتيف : أشكرك كثيرا (يجلس على اريكة . يتثاءب إلى أن تدمع عيناه يمسحها ويحدق بعيدا)

كسينيا : (تدخل مهمهمة) يجرى جرى الشياطين من البخور .

لابتيف : مساء الخير .

كسينيا : أوه . ماذا تفعل هنا ؟

لابتيف : أكان من الأفضل أن اتسكع فى الطرقات ؟

كسينيا : أحيانا لا أثر له . وأحيانا يظهر فجأة . كأنك تلعب الاستغماية . أبوك الروحى يرقد مريضا وأنت لا تكترث بشىء .

لابتيف : ماذا تريدين منى ؟ أن أمرض أنا ؟

كسينيا : لقد جننتم كلكم وتحاولون أن تقودوا الآخرين الى الجنون . لاأستطيع أن أميز للحكاية رأسا من ذنب . هل سمعت عن رغبتهم فى أن يحبسوا القيصر فى قفص مثلما فعلوا مع بوجاتشوف ؟ والآن . أنت رجل متعلم . أخبرنى . هل هذا حقيقى ؟

لابتيف : كل شىء جائز . كل شىء .

جلافيرا : (تنادى من خارج المسرح) : كسينيا يا كوفليفيا . دقيقة من فضلك .
كسينيا : ما الخطب ؟ إننى لم استرح لحظة . أوه يا عزيزتى (تخرج) .
شورا : (تدخل مهرولة) : هاللو .
لابتيف . : شورا . إنى ذاهب إلى موسكو وليس معى كوبك واحد . ساعدينى .
شورا : معى ثلاثون روبلا .
لابتيف : ألا يمكنك أن تجعليها خمسين ؟
شورا : سأدبرها لك .
لابتيف : هذا المساء ؟ قطار الليل . أيمكن ذلك ؟
شورا : أجل . قل لى : هل ستقوم ثورة ؟
لابتيف : لقد بدأت بالفعل ألم تقرأى الجرائد ؟
شورا : لا افهم الجرائد .
لابتيف : اسألى تياتين .
شورا : ياكوف . قل لى بصراحة . من هو تياتين ؟
لابتيف : شيء غريب .. إنك تقابلينه يوميا منذ ستة أشهر .
شورا : هل هو انسان شريف ؟
لابتيف : نعم .. لا بأس به .. شريف .
شورا : لماذا تتكلم بدون حسم ؟
لابتيف : إنه مصباح صغير . يكتنفه شيء من الغموض . يبدو أنه ساخط .
شورا : على مَن ؟
لابتيف : لقد طرد من الجامعة فى عامه الثانى ، ويعمل عند ابن عمه ككاتب وابن عمه هذا ....
شورا : زفونتسوف محتال . أليس كذلك ؟
لابتيف : إنه ليبرالى . ديمقراطى دستورى . وكلهم لصوص . أعطى النقود لجلافيرا وستوصلها هى لى .
شورا : هل تساعدك جلافيرا وتياتين ؟
لابتيف : يساعداننى فى ماذا ؟
شورا : لا تراوغ يا ياكوف . أنت تعرف ماذا أعنى . أنا أيضا أريد أن أساعدك . أتسمعنى ؟
لابتيف : (مندهشا) : ما الحكاية يافتاتى . إنك تتصرفين كأنك قد إستيقظت اليوم فقط .
شورا : إياك أن تسخر منى ، يا أحمق .
لابتيف : ربما أكون أحمق ولكنى ما زلت أريد أن أفهم ..
شورا : فارفارا قادمة .
لابتيف : أوه . لا أريد مقابلتها .
شورا : تعال إذن بسرعة .
لابتيف : (يلف كتفيها بذراعه) . حقيقة . ماذا حدث لك ؟ (يخرجان يغلقان الباب خلفها) .
فارفارا : (تسمع القفل يصر . تصعد إلى الباب وتديرا المقبضة) : أهذه أنت يا جلافيرا (سكتة) هل أحد بالداخل هناك ؟
يا للغموض (تبتعد بسرعة . تظهر شورا ساحبة دونات من يده)
دونات : إلى أين تأخذيننى يا شورا ؟

شورا : قف . أخبرنى . هل أبى محترم بالمدينة ؟
دونات : الغنى محترم فى كل مكان . إنت دائما مشغولة بشىء .
شورا : أيحترمونه أم يخافونه ؟
دونات : لو لم يخافوا منه ما احترموه .
شورا : لماذا يحبونه ؟
دونات : يحبونه ؟ لا أعرف . ربما كان السائقون هم الذين يحبونه . انه لا يساومهم أبدا . يدفع لهم ما يطلبون ، وسائق يخبر آخر ، هكذا يسير الأمر .
شورا : (تعبث بقدمها) إنك تهزأ بى .
دونات : لا أبدا .. إنى أقول الحقيقة .
شورا : صرت بغيضا . أصبحت رجلا مختلفا .
دونات : لم يعد فى العمر ما يشجع على التغير .
شورا : لقد تعودت أن تكيل المديح لأبى أمامى .
دونات : وأنا لا أسبه الآن . كل سمكة لها قشورها .
شورا : كلكم تكذبون .
دونات : (يشهق) لا تغضبى فالغضب لا يثبت شيئا . (تدخل جلافيرا)
شورا : اذهب بعيدا (يخرج دونات) أقول يا جلافيرا . حسن . شخص ما قادم (تختفى خلف الستائر) . يدخل الكسى دوسيتجاييف . شاب أنيق يرتدى بنطلون ركوب وجاكت سويدى بأحزمة وأشرطة وجيوب كثيرة)
ألكسى : أنك تبدين أجمل فى كل يوم يا جلافيرا .
جلافيرا : (بتقطيب) يسعدنى سماع ذلك .
الكسى : ولكنى لا (يعترض طريق جلافيرا) لا أحب أن أرى شيئا لطيفاً دون أن أمتلكه .
جلافيرا : دعنى أمر من فضلك .
الكسى : بالتأكيد (يتثاءب وينظر فى ساعته . تخرج جلافيرا .. تدخل أنطونينا يتبعها بعد قليل تياتين)
شورا : (تظهر من خلف الستائر) : أرى أنك تغازل الخادمات أيضا .
أنطونينا : إنه يغازل بلا تمييز حتى الأسماك .
الكسى : الخادمات حين يتعرين لا ينقصن عن شيئا عن النبيلات .
أنطونينا : أسمعت ؟ لقد أصبح يتحدث هكذا حتى لتعتقدين أنه لم يكن على الجبهة بل كان يقضى وقته فى المواخير .
شورا : من قبل كان خاملا كما هو الآن لكنه أصبح شجاعاً بالأقوال فقط .
الكسى : إنى شجاع بالأعمال أيضا .
أنطونينا : يا لك من كاذب . إنه جبان . وأى جبان . إنه يخاف بدرجة بشعة أن تغويه زوجة أبيه .
الكسى : ما هذا الخيال السقيم ؟!
أنطونينا : وهو جشع بوقاحة . هل تعلمين أننى أدفع له روبلا وعشرين كوبكا فى اليوم لئلا يقول أشياء تجرح حيائى .
الكسى : تياتين . هل تحب أنطونينا ؟
تياتين : أحبها كثيرا .
شورا : وأنا ؟

تياتين : بصراحة ؟
شورا : طبعا .
تياتين : ليس كثيرا .
شورا : ياه !! هل تعنى ما تقول حقاً ؟
تياتين : نعم .
أنطونينا : لا تصدقيه كلامه مجرد صدى .
الكسى : أتمنى أن تتزوج أنطونينا يا تياتين ، فإنى ضجر بها .
أنطونينا : يا لك من غبى . اذهب بعيدا . فإنك تبدو كغسالة حبلى .
الكسى : (يحيط خصرها) أوه . ياللك من شابة أرستقراطية . دعيك من هذه اللهجة السيئة .
أنطونينا : دعنى وحدى .
الكسى : بكل سرور (يراقصها)
شورا : أليس من الجائز أننى لا أعجبك بالمرة يا تياتين ؟
تياتين : لماذا تريدين معرفة ذلك ؟
شورا : ذلك أمرٌ مطلوب ومشوق .
الكسى : لماذا تراوغ يا تياتين ؟ إنها تريدك أن تتزوجها . كل الفتيات اليوم يتقن إلى أن يصبحن أرامل أبطال إن ذلك يعنى رزقا طيبا ، ومجداً ومعاشا ، وما إلى ذلك .
أنطونينا : يعتقدُ أنه ظريف .
الكسى : سأخرج لحال سبيلى . رافقينى للبهو الخارجى ياطونيا .
أنطونينا : لن آتى .
الكسى : أريد أن أقول لك شيئا . إنى جاد . هيا بنا .
أنطونينا : لعلك تريد أن تقول حماقة ما .
شورا : تياتين . هل أنت رجل منصف ؟
تياتين : لا .
شورا : لماذا ؟
تياتين : لأن ذلك لا يفيد .
شورا : ما دمت تقول ذلك فأنت رجل منصف محل ثقه . والآن قل لى بصراحة . هل ينصحونك أن تتزوجنى ؟
تياتين : (يأخذ برهة من الوقت ليشعل سيجارة) : أجل .
شورا : وتعتقد أنت أنها نصيحة رديئة ؟
تياتين : بالضبط .
شورا : لماذا ؟ إنك .... لم أتوقع ذلك . لقد اعتقدت أنك ...
تياتين : لابد أنك أخذت فكرة سيئة عنى .
شورا : كلا . مطلقا . إنك رائع ولكن ربما تكون ماكرا . ربما أنك تتظاهر بأن تكون مستقيما . أتغشى عيناى ؟
تياتين : هذا ليس من شأنى . إنك ذكية قاسية مثل أبيك . بصراحة إنى خائف منك وإنك حرّيفة مثل ييجور فاسيليفتش . شيء كجمرة النار .
شورا : تياتين . أنت رائع .. مكار فظيع .

تياتين : وجهك لا مثيل له .
شورا : أما عن الوجه فذلك فقط لتخفيف الصدمة . أنت لئيم .
تياتين : فكرى على هواك . فى رأيى أنك صائرة إلى ارتكاب فعل .... إجرامى . بالنسبة لى فإنى معتاد على الحياة ويداى لأعلى كالهرر المسكينة .
شورا : ولماذا هى مسكينة ؟
تياتين : لا أعرف . ربما لأن الهرر لم تنبت لها أسنان ولا تستطيع العض .
أنطونينا : (تدخل) . ذلك المعتوه الكسياى قرص أذنى وأخذ كل نقودى . اللص . سيشرب حتى الثمالة . أنا متأكدة . أنا وهو لا نصلح لشىء .. مجرد أولاد تجار خائبين . هل ترين ذلك مثيرا للسخرية ؟
شورا : طونيا . إنسى كل شىء سىء قلته لك عنه .
أنطونينا : تعنين تياتين ؟ ماذا قلت عنه ؟ إنى لا أذكر .
شورا : أنه يريد أن يتزوجنى .
أنطونينا : لماذا تعدين ذلك سيئا ؟
شورا : من أجل نقودى .
أنطونينا : أوه . نعم . إن هذا شىء فظ يا تياتين .
شورا : مما يؤسف له أنك لم تسمعى إجاباته عن أسئلتى .
أنطونينا : دورم . أتذكرين شوبرت دورم ؟
تياتين : هل هو شوبرت ؟
أنطونينا : إن دورم يبدو كأبى سعن . ذلك الطائر الشره ... فى إفريقيا .
شورا : يا للأشياء التى تفكرين فيها .
أنطونينا : إنى أحب الأشياء المريعة . حينما تكونين خائفة لا تشعرين بالملل . إنى أحب أن أجلس فى الظلام فى انتظار أفعى ضخمة تزحف إلى ...
تياتين : (مبتسما) تعنين الأفعى التى فى حديقة الحيوانات .
أنطونينا : كلا . شىء أكثر رعبا .
شورا : إنك مسلية . دائما تفكرين بأشياء جديدة فى حين أن كل شخص يتحدث دائما عن نفس الأشياء . الحرب وراسبوتين . القيصرة . الألمان . الحرب والثورة .
أنطونينا : ستكونين ممثلة أو راهبة .
شورا : راهبة ؟ يا للسخافة .
أنطونينا : من الصعب جدا أن تكونى راهبة . سيكون عليك دائما أن تلعبى نفس الدور
شورا : أريد أن أكون لعوباً . مثل نانا عند زولا .
تياتين : تتحدثين بطريقة . أف .
شورا : أريد أن أفسد الناس . أن آخذ ثأرى .
تياتين : ممن ؟ ولم ؟
شورا : لمرض أبى . لكل شىء . انتظرى حتى تقوم الثورة وسأريك . سترين .
أنطونينا : تعتقدين أن الثورة ستقوم ؟
شورا : أجل .
تياتين : الثورة آتية (تدخل جلافيرا)

جلافيرا : شورا . أتت الأم ميلانيا وييجور فاسيليفتش يريد أن يستقبلها هنا .

شورا : أف . الخالة ميلانيا . تباً لها . أطفالى ! إلى غرفتى . تياتين . هل تحترم زفونتسوف ؟

تياتين : إنه ابن عمتى .

شورا : ليست هذه إجابة .

تياتين : عموما أعتقد أن الأقارب لا يحترم بعضهم البعض كثيرا .

شورا : هذه هى الإجابة .

أنطونينا : ألا تستطيعين أن تجدى شيئا مثيرا لتتحدثى عنه ؟

شورا : إنك ساخر جدا يا تياتين .

تياتين : آسف . لا أستطيع أن أمنع ذلك .

شورا : وملابسك أيضا مثيرة للسخرية .

(يخرجون كلهم . تفتح جلافيرا بابا كان مخفيا بالمعلقات . يظهر بوليتشوف بالباب الذى خرج منه الشباب . تحمل الأم ميلانيا عصا وتدخل ببطء وعظمة . تقف جلافيرا حانية رأسها وتعيد الستارة)

ميلانيا : إذن فمازلت تتسكعين هنا أيتها الداعرة . ألم تطردى بعد ؟ ولكنك ستطردين حالا .

بوليتشوف : خذيها للدير لتترهبن وخلاف ذلك لديها نقود .

ميلانيا : أوه أنت هنا ؟ اللعنة . ييجور . تبدو مريضا . ليساعدك الله .

بوليتشوف : أغلقى الباب يا جلافيرا ولا تدعى أحداً يدخل . إجلسى .. سماحتك . ماذا سنناقش ؟

ميلانيا : الأطباء لا يفيدون .. أليس كذلك . الرب يصبر يوما .. يصبر عاما وقرنا....

بوليتشوف : سنتحدث عن الرب فيما بعد . العمل أولا . أتيت لتتحدثى بشأن نقودك .. أعلم ذلك .

ميلانيا : النقود ليست لى . إنها تخص الدير .

بوليتشوف : لا فرق . الدير . المراسم . السرقة . لماذا يقلقك أمر النقود ؟ تخافين أن أموت وتفقديها ؟

ميلانيا : لا يمكن أن أفقدها . لا أريد أن أقع فى أيد غريبة .

بوليتشوف : إذن فأنت تريدين أن تسحبيها من الشغل . الأمر سيان عندى . اسحبيها من الشغل إن أردت ولكن تذكرى . ستخسرين بذلك . فإن الروبلات هذه الأيام تتكاثر كالقمل فى أجساد الجنود ولن أموت . لست ذلك المريض .

ميلانيا : لا نعرف اليوم أو الساعة التى سنموت فيها . هل كتبت وصيتك ؟

بوليتشوف : لا .

ميلانيا : إن هذا هو الوقت المناسب . ماذا لو اختارك الله فجأة ؟

بوليتشوف : ماذا يريد منى ؟

ميلانيا : كف عن هذا التجديف . تعرف أنى لا أحب أن أسمع ذلك وبجانب ذلك فإن منصبى المقدس لن يسمح لى ...

بوليتشوف : اخرجى من هذا الموضوع يا ملاشا . يعرف بعضنا البعض تماما . يمكنك أن تأخذى نقودك إن أردت . بوليتشوف يملك الكثير منها .

ميلانيا : لا أريد أن أسحب نقودى من الشغل ولكن أريد أن أحول الفواتير باسم كسينيا . هذا ما جئت لأخبرك به .

بوليتشوف : مفهوم . حسن . فى حالة وفاتى فإنه زفونتسوف سينصب على كسينيا وستساعده فارفارا على ذلك .

ميلانيا : ما هذه الطريقة التى تتحدث بها . أجد جديد عليك ؟ خلت لهجتك من الحقد .

بوليتشوف : لقد وجهت حقدى إلى الطريق الآخر . والآن لنتحدث عن الآب والابن والروح القدس
حينما يقضى الشباب فى الإثم والخطيئة
فإن الشيخوخة ستقضى فى تطهير الروح

ميلانيا : حسن . حسن . تحدث .

بوليتشوف : خذى نفسك مثلا . إنك تخدمين الله نهارا وليلا بنفس الطريقة التى تفعلها جلافيرا معى .

ميلانيا : لا تجدف على الله يا رجل . هل جننت ؟ جلافيرا تخدمك ليلا ـــ كيف ؟

بوليتشوف : تريديننى أن أخبرك ؟

ميلانيا : كفى تجديفا . سأقول لك . فكر بنفسك .

بوليتشوف : احتفظى بهدوئك . إنى أتحدث بكلام بشرى . ليس بصلاة مقدسة . لقد قلت لجلافيرا إنها ستطرد حالا . وهذا يعنى أنك تعتقدين أننى سأموت ولكن لماذا ؟ إن فاسيا دوستيجاييف يكبرنى بتسع سنوات وهو أكثر شرا ولكن صحته جيدة وسيعيش عمرا طويلا وزوجته رائعة . إننى آثم بالطبع . لقد عاملت الناس معاملة سيئة بل يمكنك أن تعتبرينى زنديقا ولكن كل الناس يعامل بعضهم البعض معاملة سيئة . الحياة هكذا . لن يمكنك منع ذلك .

ميلانيا : لا تتب أمام .. أمام الناس . تب أمام الله . الناس لن يغفروا لك ولكن الله غفور رحيم . إنك تعلم أنه قد سرق كثير من الخطاة فى الماضى ولكنهم لو أعادوا ما لله لله نجوا .

بوليتشوف : لعلمك . لو سرقت الناس ولكن أعطيت شيئا للكنيسة فلن تكونى لصة . ستكونين تقية .

ميلانيا : بوليتشوف ! لا أريد أن أسمع تجديفك . لست غبيا . يجب أن تفهم . إن الشيطان لن يستطيع غواية الناس إذا لم يسمح له الله .

بوليتشوف : شكرا جزيلا !!

ميلانيا : ماذا تقصد ؟

بوليتشوف : لقد أرحت عقلى . إنه يفهم أن الله يعطى الشيطان حرية فى أن يغوينا وهذا يعنى أنه شريك فى الشر للشيطان ولى ...

ميلانيا : كلمات كهذه .. كلماتك هذه ... لو أخبرت بها القس . المبجل نيكاندر ...

بوليتشوف : فيم أخطأت ؟

ميلانيا : صابىء . فقط فكر ـــ أى أفكار تسللت إلى عقلك هذا المريض ؟ ألا تفهم أن الله حينما يعطى الحرية للشيطان ليغويك فإن هذا يعنى أن الله قد تخلى عنك ؟

بوليتشوف : أنا مجدف ؟ لماذا ؟ لأننى أحببت النقود ؟ . لأننى أحب النساء ؟ لأننى تزوجت أختك الحمقاء من أجل نقودها ؟ أننى كنت عشيقاً لك ؟ ألذلك أنا مجدف ؟ أف . إنك غراب ناعق . تقفين هنالك تنعقين بلا معنى .

ميلانيا : (مذهولة) لماذا يا ييجور ؟ ماذا دهاك ؟ لقد جننت . إن الله واسع الرحمة .

بوليتشوف : تصلين ليلا ونهارا تحت دقات الأجراس ، ولكن لمن تصلين . أنت لا تعرفين.

ميلانيا : ييجور . أنك تغوص فى حفرة ما لها من قرار . فى قعر جهنم ... فى أيام كهذه ... حيث يتحطم كل شىء ويتهدم عرش القياصرة تعصف به قوى شريرة . ياله من زمن معاد للمسيح .. لعل يوم القيامة قريب .

بوليتشوف : فيم ستفكرين بعد ذلك ؟ يوم الحساب . يوم الحشر . أف . إنك تنعقين . تقفين تنعبين . اذهبى . عودى إلى وكرك وبناتك هؤلاء . أطرى هاتيك المنشدات وهذا ما ستأخذينه منى

بدلا من النقود .

[يأتى بإصبعه حركة سوقية تعنى أنها لن تأخذ سوى قبض الريح]

ميلانيا : (مصدومة وتتهاوى على كرسى) : أوه . الوعد .

بوليتشوف : جلافيرا داعرة وأنت .. و .. أنت ماذا تكونين ؟

ميلانيا : إفك . بهتان . أنت كذاب (تهب واقفة) أفاق ستموت حالاً . أيها الحشرة .

بوليتشوف : اخرجى . اخرجى قبل أن ...

ميلانيا : أفعى . شيطان (تخرج) .

بوليتشوف : (يدمدم ويهرش جانبه الأيمن ويصيح) : جلافيرا !!

كسينيا : (تدخل) ما الخطب ؟ أين ميلانيا ؟

بوليتشوف : طارت .

كسينيا : أتمنى ألا تكونا تشاجرتما أنت وميلانيا .

بوليتشوف : هل تنوين أن تمكثى هنا طويلا ؟

كسينيا : أعطنى فرصة لاقول كلمة . إنك يا ييجور لم تحادثنى مطلقا فى الفترة الأخيرة . كما لو كنت قطعة من أثاث . ماذا تريدنى أن أفعل ؟

بوليتشوف : انطلقى . لا ترددى .

كسينيا : ماذا يمكن أن يكون قد حدث على ظهر الارض . إن البيت كمصحة عقلية . إن زوج ابنتك هذا قد حول غرفته بالطابق العلوى إلى خمارة . صحب يتسكعون . يعقدون اجتماعات . بالأمس عبُّوا سبع زجاجات من النبيذ الأحمر وبالاضافة لكميات كبيرة من الفودكا . البواب إسماعيل يقول إن الشرطة تضايقه تريد أن تعرف من يأتى إلى البيت وهم فوق يعزفون على نفس الأوتار . كلها عن القيصر ووزرائه . إلام تدير رأسك .

بوليتشوف : أكملى أيتها الفصيحة . حينما كنت شابا كنت أحب أن أجلس فى الحان وأسمع الموسيقى

كسينيا : لماذا جاءت ميلانيا .

بوليتشوف : إنك كاذبة رديئة يا كسينيا . إنك أغبى من أن تكونى كاذبة ذكية .

كسينيا : أى كذب كذبته ومتى ؟

بوليتشوف : الآن . لقد أتت ميلانيا هنا بترتيب معك لتسحب نقودها من الشغل .

كسينيا : من قال إنى رتبت شيئا معها ؟ يا لأفكارك .

بوليتشوف : أوه . حسن . اسكت (يدخل الأب بافلين ودوستيجاييف وزفونتسوف . تبدو عليهم الإثارة)

دوستيجاييف : ييجور . إسمع إلى الأخبار التى أتى بها الأب بافلين من موسكو .

كسينيا : أليس من الأفضل أن تنام يا ييجور ؟

بوليتشوف : حسن أيها الأب بافلين . كلى آذان صاغية .

بافلين : ليست لدى أخبار طيبة لأقولها لك وفى رأيى فإنه حتى الأخبار-الطيبة تعتبر أخبارا سيئة . لانه لا أحد يعتقد أنه يوجد شىء أفضل من حياتنا قبل الحرب .

دوستيجاييف : كلا . لا أوافقك على ذلك . (يهمس زفونتسوف بشىء لحماته)

كسينيا : قلت إنها تبكى ؟

دوستيجاييف : من التى تبكى .

كسينيا : الراهبة .
دوسيتجاييف : لماذا ؟
بوليتشوف : اذهب وانظر ماذا يزعجك وأنت أيها الأب اجلس وقل لنا الأخبار .
دوسيتجاييف : إنى أعجب . ما الذى يمكن أن يستدر دموع ميلانيا .
بافلين : لقد بدأت فتنه عظيمة فى موسكو . حتى المعتدلون يؤكدون أن القيصر يجب أن يخلع لعدم كفايته .
بوليتشوف : لقد كان كفئاً لمدة عشرين عاما .
بافلين : إن قوة الرجل تضمحل على مر السنين .
بوليتشوف : فى عام ١٩١٣ حينما احتفلت عائلة اومانوف بذكرى مرور ثلاثمائة عام منذ تربعها على العرش صافحنى القيصر نيقولاى . كانت الأمة كلها مبتهجة . كان مهرجانا عظيما فى كوستروما .
بافلين : كان ذلك حقا . الناس ابتهجت .
بوليتشوف : إذن ماذا حدث ؟ لدينا برلمان الآن ... كلا . ليس القيصر . إنه شىء فى الأعماق . عند الجذور .
بافلين : الأوتوقراطية هى الجذور .
بوليتشوف : كل فرد يثق بنفسه . بقوته الذاتية . ولكن أين هذه القوة . إنها تفتقد فى الحرب .
إليزافيتا : (تظهر عند الباب) هل تقيمون اعترافا أيها الأب بافلين ؟
بافلين : ياله من سؤال .
إليزافيتا : أين زوجى ؟
بافلين : كان هنا .
إليزافيتا : ما كل هذه الجدية اليوم أيها الأب بافلين ؟ (تخرج)
بوليتشوف : أيها الأب .
بافلين : ماذا تريد أن تقول ؟
بوليتشوف : الكل آباء . الله أب . القيصر أب . أنت أب . ولا قوة لدينا . أنتم كلكم تعيشون لتموتوا . لا أعنى نفسى . أعنى الحرب . الموت الكبير . كنمر متوحش فى سيرك أطلق على الناس .
بافلين : هدىء من روعك يا ييجور فاسيليفيتش .
بوليتشوف : قل لى كيف ؟ من ذلك الذى سيهدؤنى ؟ هدئنى أنت أيها الأب . أظهر قدرتك .
بافلين : اقرأ الكتاب المقدس . التوراة . تذكر سفر يشوع وسوف تجد أن الحرب قانون طبيعى .
بوليتشوف : كف عن ذلك . أى قانون ذاك ؟ تلك أسطورة إنك لن توقف الشمس . أنت كذاب .
بافلين : أن تجدف على الله خطيئة كبرى . يجب أن نتقبل العقاب على حياتنا الآثمة . بتسليم وخضوع وقلب نادم .
بوليتشوف : وهل تقبلت أنت برضا اساءة الأسقف جوبين إليك ؟! لقد رفعت عليه قضية فى المحكمة وإتخذت زفونتسوف محاميا عنك . وشهد لصالحك المطران .. أما أنا فأمام أية محكمة سأشكو مرضى ؟ موتى قبل الأوان ؟ هل ستموت بتسليم وخضوع وقلب نادم ؟ هيه ؟ كلا . إنك ستئن وستتأوه .
بافلين : إن مقامى يمنعنى من أن أسمع مثل هذا الكلام ، لأن هذا الكلام ...
بوليتشوف : كف عن ذلك يا بافلين . إنك انسان . إن رداء الكاهن مجرد غطاء . وتحت ذلك الغطاء

فأنت إنسان مثلى . قال الطبيب إن قلبك ضعيف . ومصاب بالسمنة .

باڤلين : إلى أين تقود مثل هذه الأحاديث ؟ ثب إلى رشدك ودع التقوى تدخل قلبك . لقد كتب فى اللوح المحفوظ ...

بوليتشوف : لم يكتب بحزم وصرامة . يبدو ذلك .

باڤلين : كان ليف تولستوى مجدفا . كان طيباً ولكنه كان لعيناً لعدم إيمانه . وقد حاول أن يهرب من الموت فى الغابات كحيوان وحشى (تدخل كسينيا)

كسينيا : حضر موكياى يا ييجور . يقول إن الشرطة اعتقلت ياكوف أمس ويريد أن يعرف ...

بوليتشوف : حسن شكرا من أجل مواعظك أيها الأب باڤلين . سأزعجك مرة أخرى (يخرج باڤلين) دعى باشكين يدخل يا كسينيا وقولى لجلافيرا تحضر طعامى . أجل والفودكا البرتقالية .

كسينيا : لن تذوق قطرة من الفودكا (تخرج كسينيا).

بوليتشوف : أستطيع أن أتناول أى شيء . اذهبى بعيدا (ينظر حوله . يهمهم ويغمغم) الأب .... باڤلين .. جوبلين .. يجب أن تدخن التوباك يا ييجور حيث تستطيع سحب الدخان أن تخفى بعض الأشياء (يدخل باشكين)

بوليتشوف : ما الخبر يا موكياى ؟

باشكين : كيف حالك يا ييجور فاسيليفيتش

بوليتشوف : أفضل كثيرا . إذن فقد اعتقل ياكوف .

باشكين : أجل ليلة أمس . يا لها من فضيحة .

بوليتشوف : وحده ؟

باشكين : يقولون مع بعض صانعى الساعات وآخرين وكاليكوف المدرس الذى كان يعطى الكسندرا ييجور وفنا درسا وبيريخونوف الوقاد . إنه ثائر معروف . حوالى دستة فيما يقولون .

بوليتشوف : كلهم من أعداء القيصر ؟

باشكين : من كل الأصناف . بعضهم ضد القيصر . بعضهم ضد كل الأغنياء . يريدون أن يدير العمال الدولة .

بوليتشوف : هراء .

باشكين : بالطبع .

بوليتشوف : سيبتلعون الدولة .

باشكين : بالضبط .

بوليتشوف : أجل .... ولكن ماذا لو فشلوا ؟

باشكين : وهل يستطيعون أن يعملوا شيئا بدون أصحاب أعمال ؟

بوليتشوف : صدقت لن يستطيعوا أن يتقدموا أبدا بدونك أنت وفاسيا دوستيجاييف .

باشكين : أنت أيضا من أصحاب الأعمال .

بوليتشوف : وأنا أيضا .. لكن هل تقول إنهم يغنون .

باشكين : (يتنهد) هيا نكفر بالعالم القديم .

بوليتشوف : وبعد ذلك ؟

باشكين : ننفض عباره عن أقدامنا .

بوليتشوف : تبدو كترانيم .

باشكين : أى ترانيم . إنهم يقولون إنهم يكرهون القيصر والقصور .

بوليتشوف : يا سلام . شياطين متاعيس هيه (يتأمل) حسن . وماذا تريد ؟ (تحضر جلافيرا الطعام والفودكا)

باشكين : أنا ؟ لا شيء .

بوليتشوف : إذن لماذا جئت ؟

باشكين : لأسأل من أضع مكان ياكوف .

بوليتشوف : سرجى بوتابوف .

باشكين : له نفس الأفكار . لا يؤمن بإله ولا بقيصر .

بوليتشوف : إذن فهو أيضا واحد منهم .

باشكين : إننى أقترح مكروسوف . إنه متحمس لأن يعمل عندك . وهو رجل متعلم وكفء .

جلافيرا : الطعام سيبرد .

بوليتشوف : ذلك الشرطى ؟ اللص ؟ ما الذى جرى له ؟

باشكين : من الخطر فى هذه الأيام العمل بالشرطة . كثير من الرجال يتركون الخدمة .

بوليتشوف : خطر ؟ الفئران . حسن . أرسل بوتابوف إلى هنا صباح الغد . هيا يا جلاشا . وصل عازف البوق ؟

جلافيرا : يجلس فى المطبخ .

بوليتشوف : بعد أن أتناول طعامى أدخليه . لماذا هدأ البيت هكذا ؟

جلافيرا : كلهم فوق .

بوليتشوف : (يعب الفودكا) أوه . حسن . تبدين منزعجة . ما الحكاية ؟

جلافيرا : أتمنى ألا تشرب . لا تؤذ نفسك . لا تكن ضعيفا . إرم كل ذلك بعيدا أو اهرب منه . إنهم سيأكلونك حياً كالحشرة . هيا نذهب بعيدا . إلى سيبريا .

بوليتشوف : اصرفى النظر عن ذلك فهو أمر متعب .

جلافيرا : سنذهب إلى سيبريا . سأعمل . لماذا تظل هنا ؟ لا أحد يهتم بك . كلهم ينتظرون موتك ،

بوليتشوف : إن ذلك سيتم يا جلاشا . لا تؤلمينى . إنى أعرف كل شىء وأرى كل شىء . أعلم أنك ... أنك أنت وشورا هما اللتان ربحتهما من الدنيا . أما الباقى فهم مفقودون بالنسبة لى . ربما أشفى . أدخلى ذلك العازف .

جلافيرا : هل تناولت طعامك ؟

بوليتشوف : خذى الطعام . أدخلى شورا (يتركونه وحده يجرع كئوس الفودكا واحدا وراء آخر . (يدخل العازف هيئته مزرية . يحمل بوقاً كبيرا فى حقيبة مدلاة من كتفه)

العازف : صحة جيدة يا سيدى .

بوليتشوف : (مضطجعا إلى الخلف) صباح الخير . اجلس . أغلقى الباب يا جلاشا . إذن فهذا أنت .

العازف : نعم يا سيدى .

بوليتشوف : لن أؤخرك كثيرا . حسن . لنسمع . كيف تشفى المريض ؟

العازف : إنه علاج بسيط يا سيدى . تعود الناس أن يأخذوا علاجهم من الصيادلة ولا أحد يصدقنى . لذا فأنا أطلب أتعابى مقدماً .

بوليتشوف : ليست فكرة سيئة . هل تشفى الناس ؟

العازف : لقد شفيتهم بالمئات .

بوليتشوف : ومع ذلك لم تثْر .

العازف : إن المرء لا يثرى بالأعمال الطيبة .
بوليتشوف : أتفكر هكذا ؟ ما هى الأمراض التى تشفيها ؟
العازف : كل الأمراض تأتى من سبب واحد . هواء فاسد فى الأمعاء . لذا فإن علاجى يصلح لها جميعا .
بوليتشوف : (يضحك) أراك تتحدث بشجاعة . حسن . أرنا بوقك هذا .
العازف : أيمكن أن تدفع روبلا ؟
بوليتشوف : روبل . يمكن تدبيره . أمعك روبل يا جلاشا ؟ ها هو . إن أجرك ليس عاليا .
العازف : هذا كبداية (يفتح الحقيبة ويخرج بوقا غليظا) (تدخل شورا مسرعة)
بوليتشوف : معالج بالعقد . شورا ؟ تعالى . أعطها نفخة (يسلك العازف حنجرته ثم يطلق صفارة ثم يسعل)
بوليتشوف : هل هذا كل شيء ؟
العازف : أربع مرات فى اليوم لمدة خمس دقائق وهذا كل شيء .
بوليتشوف : ويموت المريض ؟
العازف : كلا . مطلقا . لقد شفيتهم بالمئات .
بوليتشوف : مفهوم . والآن اصدقنى القول . ماذا تعتبر نفسك ؟ أحمق أم محتالا ؟
العازف : (يتنهد) أنت مثلهم . أنت أيضا لا تصدق .
بوليتشوف : (يبتسم) لا تراوغ . أجبنى مباشرة . أحمق أم محتال . سأعطيك النقود .
شورا : لا داعى لاهانته يا أبى .
بوليتشوف : أنا لا أهينه يا شورا . ما اسمك يا دكتور ؟
العازف : جبرائيل أو فيكوف .
بوليتشوف : جبرائيل (يضحك) من كل ال ... إذن فهو جبرائيل . هيه ؟
العازف : إنه اسم كبقية الأسماء ... ليس فيه ما يضحك .
بوليتشوف : حسن . ماذا تكون ؟ أحمق أم محتالا ؟
العازف : أيمكن أن تعطينى ستة عشر روبلا ؟
بوليتشوف : جلاشا . هاتى النقود هنا . إنها فى غرفة النوم . لماذا ستة عشر يا جبرائيل ؟
العازف : غلطتى . كان يجب أن أطلب أكثر .
بوليتشوف : إذن فأنت أحمق .
العازف : كلا . لست أحمق .
بوليتشوف : فمحتال إذن .
العازف : ولا محتال . أنت تعرف أن المرء لا يستطيع العيش دون بعض من الخداع .
بوليتشوف : هذا هو الحق بعينه . هذا يا أخى مؤسف لكنه الحق .
شورا : ولكن ألا تخجل وأنت تخدع الناس ؟
العازف : ولماذا أخجل مادامو يصدقون .
بوليتشوف : (مُشارا) إنه محق مرة أخرى . ألا ترين يا شورا ؟ إنه محق . الأب بافلين لا يمكنه قول أشياء كهذه . لا يجرؤ .
العازف : يجب أن تدفع لى أكثر من أجل الصراحة . خذها منى . إن بوق يشفى بعض العامة .
بوليتشوف : أصدقك . أعطية خمسة وعشرين روبلا يا جلاشا . أعطية أكثر قليلا . أعطيه كل ما يطلب .

العازف : ممنون يا سيدى . هلا جربت البوق ؟ إن له بالفعل بعض التأثير .. الشيطان أدرى بسببه .

بوليتشوف : كلا . شكرا . آه . جبرائيل . جبرائيل (يضحك) أرنا كيف تعمل . تعال . مارس مهنتك . أعطها نفخة .

(ينفخ العازف نفخة عالية : تنظر جلافيرا لبوليتشوف بارتياح . تغطى شورا أذنيها وتضحك)

بوليتشوف : انفخ بكل قوتك (يدخل دوسيتجاييف وعائلته . زفونتسوف وزوجته ، باشكين وكسينيا)

فارفارا : ما هذا يا أبى ؟

كسينيا : ييجور . بم تشغل نفسك ثانية ؟

زفونتسوف : هل أنت ثمل ؟

بوليتشوف : دعه وشأنه . كيف تجرؤ ؟ هيا يا جبرائيل . صم آذانهم . هذا جبرائيل الملاك ينفخ فى الصور .

كسينيا : أوه . يا إلهى . لقد جن الرجل .

باشكين : ألم أقل لك ؟ ألا ترى ؟

شورا : هل تسمع يا أبى ؟ يقولون إنك جننت . إذهب أيها العازف . إذهب .

بوليتشوف : كلا . لا تذهب . انفخ يا جبرائيل . يوم الحشر . نهاية العالم . انفخ .

ستار

الفصل الثالث

حجرة الطعام . يبدو كل شىء وقد تحول عن موضعه . على المنضدة أطباق غير نظيفة . سماور ، شنط سوق . وزجاجات . وفى احد الاركان توجد حقائب سفر ، واحدة منها مفتوحة وقد أخذت تقلب محتوياتها خادمة الدير تايسيا التى ترتدى قلنسوة طويلة مدببة . تقف أمامها جلافيرا تمسك فى يدها صينية يضىء الغرفة مصباح معلق فوق المائدة .

جلافيرا : هل أتت الأم ميلانيا لتمكث فترة طويلة ؟

تايسيا : لا أعرف .

جلافيرا : لماذا لم تنزل باستراحة الكنيسة ؟

تايسيا : لا أعرف .

جلافيرا : كم عمرك ؟

تايسيا : تسعة عشر (يظهر زفونتسوف عند السلم)

جلافيرا : ولا تعرفين شيئا . ماذا تكونين ؟ قطة برية أم ماذا ؟

تايسيا : غير مسموح لنا أن نحادث العامة .

زفونتسوف : هل تناولت الراهبةالشاى ؟

جلافيرا : كلا .

زفونتسوف : إذن سخنى البراد حالا (تخرج جلافيرا بالبراد)
زفونتسوف : ماذا حدث ؟ هل أخافكم الجنود ؟
تايسيا : أجل يا سيدى .
زفونتسوف : ماذا فعلوا ليخيفوكم ؟
تايسيا : لقد ذبحوا بقرة وهددوا بأن يحرقوا الدير . لا مؤاخذة (تخرج بكومة من المفروشات) .
فارفارا : (من الصالة) يا للحقارة . أنت هنا تتجاذب أطراف الحديث مع الراهبة .
زفونتسوف : تعلمين أن مجرد راهبة فى بيتنا غير مناسب .
فارفارا : ليس بيتنا بعد . هل وافق تياتين ؟
زفونتسوف : تياتين حمار أو هو يدعى الأمانة .
فارفارا : انتظر . يبدو أن والدى يصيح (تتسمع على باب والدها)
زفونتسوف : رغم أن الأطباء قالوا إنه بحالة عقلية جيدة إلا أن ذلك المشهد الأخرق مع عازف البوق ..
فارفارا : لقد فعل مشاهد أكثر حماقة هذه المرة . يبدو أن أواصر الصداقة تنعقد بين الكيسندرا وتياتين .
زفونتسوف : نعم ولكنى لا أرى ذلك طيبا . إن أختك هذه خبيثة جدا ويبدو أنها ستسبب لنا متاعب جمة .
فارفارا : من المحزن أنك لم تلاحظ ذلك حينما كانت تغازلك ولكنك بالطبع أحببت ذلك .
زفونتسوف : لقد غازلتنى فقط لتغيظك .
فارفارا : هل يضايقك ذلك ؟ ها قد أتى بافلين . لقد أصبح ضيفا منتظما .
زفونتسوف : أصبح البيت مكتظاباًهل الدين (تدخل إليزافيتا . يتجادلان . يتبعها باشكين)
بافلين : الصحف ملقاة كالعادة . صباح الخير .
إليزافيتا : لقد قلت لك إن هذه غير حقيقى .
بافلين : لقد أصبح مؤكدا أن القيصر تنازل عن العرش . ليس برغبتة الحرة بل تحت ضغط القوى الغاشمة حينما وجد نفسه فى الطريق إلى بتروجراد محاطا بأعضاء الحزب الديمقراطى الدستورى . نعم يا مدام .
زفونتسوف : وما الذى يمكن إستنتاجه من ذلك ؟
إليزافيتا : الأب بافلين ضد الثورة ومن أنصار الحرب وأنا ضد الحرب . أريد أن أذهب إلى باريس . لقد حاربنا بما فيه الكفاية . ألا توافقين يا فاريا . تذكرين ما قاله هنرى كاتر « باريس أفضل من الحرب » أعلم أنه لم يقل ذلك بالضبط لكنه أخطأ .
بافلين : لا أستطيع أن أجزم بشىء لأن كل شىء يتأرجح .
فارفارا : ما نريده هو السلام أيها الأب بافلين . السلام . ألم تر كيف تصرف الغوغاء ؟
بافلين : كل شىء واضح . واحسرتاه . كيف حال مريضنا (يضع يده على جبهته)
زفونتسوف : لم يجد الأطباء أعراضاً لأى مرض .
بافلين : سعيد أن أسمع ذلك . رغم أن الأطباء يصيبون قط حينما يكون الأمر متعلقا بأجورهم .
إليزافيتا : يالك من رجل قاسى القلب . جانا تدعونا للعشاء يا فاريا .
باشكين : أطلق سراح المعتقلين ، والشرطة فى محنة .
بافلين : فعلًا . فعلًا . الوضع مذهل . ما الخبر الذى تتوقعه مع الأحداث يا أندريه بتروفتش ؟
زفونتسوف : القوى الاجتماعية تلم شملها بانتظام وستقول كلمتها حالا . أعنى بالقوة الاجتماعية أولئك

الناس الذين لهم قاعدة إقتصادية .

فارفارا : إسمع . جانا تدعونا لوليمة (تنتحى به جانبا وتهمس فى أذنه) .

زفونتسوف : هذا الوضع يضعنى فى حرج ..
راهبة من ناحية وداعرة من ناحية أخرى ...

فارفارا : شش لا ترفع صوتك .

باشكين : أندريه بتروفتش . مكروسوف هنا . أنت تعرفه . ذاك الشرطى .

زفونتسوف : أجل ماذا يريد ؟

باشكين : لقد ترك الخدمة لأن ذلك أصبح خطرا ويريد وظيفة لدينا فى الغابات .

زفونتسوف : هل سيكون ذلك ملائما ؟

فارفارا : انتظر يا أندريه .

باشكين : ملائم تماما . إن لابتيف الآن يستجمع قواه إستعداد للتمرد . دونات كما تعلم ليس بالرجل المناسب كما أنه منشق على الكنيسة . دائما يثرثر عن قانون الحق فأى حق هذا والأمور كما ترون .

زفونتسوف : ولكن كل هذا هراء . إننا نشهد الخطوات الأولى فى عملية انتصار الحق .

فارفارا : انتظر لحظة يا أندريه ألا تستطيع ؟

زفونتسوف : انتصار الحق والعدل .

فارفارا : ماذا تريد يا موكياى ؟

باشكين : سأبقى على مكروسوف . لقد اقترحت ذلك على ييجور فاسيليفيتش .

فارفارا : وماذا كان قراره ؟

باشكين : لم يقرر شيئا محدداً .

فارفارا : استخدم مكروسوف .

باشكين : أتحبين أن تريه .

فارفارا : لماذا ؟

باشكين : فقط لترى كيف يبدو . إنه هنا .

فارفارا : لا مانع .

يخرج باشكين إلى الصالة . تكتب فارفارا شيئا فى مفكرتها . يعود باشكين بمكروسوف . وهو رجل ضئيل الحجم مستدير الوجه مرتفعة حواجبه كما لو كان مندهشا يبتسم بتكلف ورغم ذلك يعطيك انطباعا بأنه سيشخط بقوة حالا . يرتدى ملابس الشرطة بمسدس فى جانبه ويمشى مشية عسكرية .

مكروسوف : يشرفنى أن أعرفكم بنفسى . وأن أعرب عن عميق الامتنان على قبولى بخدمتكم .

فارفارا : سعيدة بلقائك . أرى أنك بكامل زيك . لقد سمعت أن الشرطة جردت من سلاحها .

مكروسوف : تمام يا مدام . من الخطر أن نظهر فى الشارع بزينا الطبيعى ولذلك ترين أننى أرتدى معطفا ملكيا رغم أننى مسلح ولكن الآن هدأت ثورة الغوغاء قليلا حيث كانت الأحلام الزائفة قد سادت قبل ذلك وهذا هو السبب فى أننى لا أمتشق حسامى .

فارفارا : متى تحب أن تبدأ العمل عندنا ؟

مكروسوف : الواقع أننى خادمكم المطيع منذ أمد بعيد ، أما بخصوص العمل فى الغابات فأنا مستعد له من الغد إلى رجل أعزب و ....

فارفارا : هل تعتقد أن هذا الشغب سيستمر لفترة طويلة .

مكروسوف : فى اعتقادى سيستمر طوال شهور الصيف . ثم تتساقط الأمطار والثلوج بعد ذلك وسيكون من الصعب على المرء التسكع فى الطرقات .

فارفارا : (تبتسم) خلال شهور الصيف فقط ؟ لا أعتقد أن الثورة تتوقف على الطقس وحده .

مكروسوف : عفوا ، لكن الشتاء يصيب بالبرودة ..

فارفارا : (تبتسم) إنك متفائل .

مكروسوف : رجال الشرطة متفائلون بصفة عامة .

فارفارا : أحقا ؟

مكروسوف : تماما يا مدام . ذلك لأنهم يعرفون مدى قدرتهم .

فارفارا : هل خدمت فى الجيش ؟

مكروسوف : أجل يا مدام . خدمت فى بورولوك . ملازم ثان .

فارفارا : (تعطيه يدها) حسن . إلى اللقاء . أتمنى لك حظا سعيدا .

مكروسوف : (يقبل يدها) ممنون جدا (يخرج فى مشية عسكرية)

فارفارا : (لباشكين) يبدو أنه أحمق أليس كذلك ؟

باشكين : لاضرار . فقط انظرى كيف يبدو الأذكياء . أعطيهم الفرصة يقلبون العالم رأسا على عقب .

بافلين : (لباشكين وإليزافيتا) : يجب أن تعطى الإكليركية الحق فى أن تبشر بحرية وإلا فلن يأتى منها شىء (تدخل جلافيرا وشورا تسندان بوليتشوف . الكل يتوقف عن الحديث محدقا فيه . يقطب جبينه)

بوليتشوف : حسن ؟ لماذا سكتم ؟ لقد كنتم تلغطون وتثرثرون .

بافلين : كنا مندهشين بمفاجأة ...

بوليتشوف : مفاجأة ماذا ؟

بافلين : رؤية رجل يتوكأ ...

بوليتشوف : يتوكأ ؟ حينما يفقد المرء رجليه يجب أن يقاد . هل أطلق سراح ياكوف ياموكياى ؟

باشكين : أجل . كل المعتقلين أطلق سراحهم .

زفونتسوف : السياسيين .

بوليتشوف : إذن فياكوف لابتيف حر والقيصر سجين . ماذا تقول فى ذلك أيها الأب بافلين ؟

بافلين : لست خبيرا بمثل هذه الأمور . ولكن فى حدود فهمى المتواضع يجب أن نتعرف بالتحديد على ما يعتزم هؤلاء الأشخاص قوله وفعله .

بوليتشوف : يريدون أن يكون القيصر بالانتخاب ... ستكونون كلكم فى خطر إذا لم يكن لكم قيصر .

بافلين : إنك فى حال جيدة اليوم . من الواضح أنك تقهر مرضك .

بوليتشوف : فعلا أقهره . أنتما أيها الزوجان وأنت يا موكياى . أتركونى وحدى مع بافلين وابقى أنت يا شورا (يخرج باشكين إلى الصالة . يصعد زفونتسوف ودوستيجاييف وزوجتاهما السلم إلى فوق بعد دقيقة أو دقيقتين تنزل فارفارا إلى منتصف السلم تتسمع)

شورا : أرقد يا أبى .

بوليتشوف : لا أريد يا شورا . ما الخبر أيها الأب بافلين ؟ هل أتيت من أجل جرس الكنيسة ؟

بافلين : كلا . فقد جئت على أمل أن أراك بحالة جيدة ولم أكن مخطئا فى ذلك . ولكننى بالطبع لا أنسى عطاياك الكثيرة السخية فى الماضى من أجل خير المدينة وكنيستها ...

بوليتشوف : إنك لا تحسن الصلاة من أجلى ، ولذلك تسوء حالتى . وبجانب ذلك لا أريد أن أدفع أى نقود لله . ماذا هناك لأدفع من أجله ؟ لقد دفعت كثيرا بلا جدوى .

بافلين : عطاياك قد ...

بوليتشوف : دقيقة واحدة . عندى سؤال . ألا يجب أن يخجل إلهك هذا من نفسه ؟ ما الغرض من الموت ؟

شورا : أرجوك يا أبى . لا تتحدث عن الموت .

بوليتشوف : اسكتى . اسمعى فقط . أنا لا أتحدث عن نفسى .

بافلين : يجب ألا تجهد عقلك بمثل هذه الأفكار . ماذا يهم الموت إذا كانت الروح خالدة ؟

بوليتشوف : إذن لماذا حشرت الروح فى هذا اللحم القذر ؟

بافلين : إن الكنيسة لا تعتبر هذا السؤال تافها فقط . بل أيضا ...

(فارفارا على السلم تضحك فى منديلها) .

بوليتشوف : لا تقل ترانيم ولا تراوغ . تحدث بوضوح . هل تذكرين عازف البوق يا شورا ؟

بافلين : فى وجود الكسندرا بيجور وفنا ...

بوليتشوف : أوه . كف عن ذلك . إنها ستعيش ويجب أن تعرف . لقد عشت وعشت والآن أسألك : لماذا تعيش ؟

بافلين : إنى أرعى الكنيسة .

بوليتشوف : أعرف ذلك ولكنك ستموت إن عاجلا أو آجلا . ماذا يعنى ذلك ؟ ما هو .. ما هو الموت يا بافلين ؟

بافلين : إنَ أسئلتك غير منطقية وغير مجدية واعذرنى فإن الأمور الأرضية ليست هى التى ...

شورا : إياك أن تتحدث بهذه اللهجة .

بوليتشوف : أنا من الأرض . أرضىّ حتى النخاع .

بافلين : الأرض مجرد رماد ...

بوليتشوف : رماد ؟ .. أنت الذى تقول إن الأرض رماد !! أولى بك أن تفهم ذلك . الأرض رماد لكنك تحمل على كتفيك شالا من الحرير .. رماد لكن صليبك ذهبى . رماد لكنك لا تكف عن الجشع .

بافلين : إنك ترتكب الذنوب والآثام أمام هذه المراهقة .

بوليتشوف : مراهقة ؟ (تصعد فارفارا السلالم بسرعة) لقد دربوكم ، يا حمقى ، مثلما يدربون على صيد الأرانب . أصبحتم أثرياء من وراء المسيح الفقير .

بافلين : لقد ملأك مرضك بالمرارة فى ثورة غيظك فإنك تعوى كخنزير برى ...

بوليتشوف : إنك خارج . هيه ؟ ها . (يخرج الأب بافلين)

شورا : يجب ألا تزعج نفسك يا أبى فإن ذلك يؤخر من علاجك . إنك عصبى جدا .

بوليتشوف : لا تهتمى . لاشىء أندم عليه . أف . كم أكره ذلك القس . افتحى أذنيكِ وعينيك جيدا . إنى أفعل هذا من أجلك .

شورا : استطيع أن أرى كل شىء بنفسى .. لست طفلة . لست حمقاء !! (يظهر زفونتسوف على السلم)

بوليتشوف : بعد حكاية عازف البوق هذه قرروا أننى قد جننت ولكن الأطباء كذبوهم . إنك تصدقين الأطباء يا شورا . أليس كذلك ؟

شورا : أنا أصدقك أنت ـ أنت فقط .

بوليتشوف : عظيم . عظيم ... إن عقلى على ما يرام . هذا ما يعلمه الأطباء . أنا بالفعل أواجه الأمر بحدة . لكن ألا يتشوق كل انسان إلى أن يعرف ما هو معنى الموت وما هو معنى الحياة . أتفهمين ما أقصده ؟

شورا : لا أعتقد أن مرضك خطير . يجب أن تذهب بعيدا من هنا . جلافيرا على حق . يجب أن تأخذ علاجا ناجحا . لا تصغ لأى شخص .

بوليتشوف : أخذت بنصائح الجميع .. لم تبق إلا العرافة ، لعلها تفلح فى مساعدتى . ليتها تعجل بالحضور . الألم يعتصرنى .

شورا : اسكت يا حبيبى . لا ترهق نفسك . إرقد يا حبيبى !

بوليتشوف : الرقاد أسوأ . الرقاد يعنى الاستسلام كما فى مباريات الملاكمة . وأنا أريد أن أتحدث . أريد أن أقص عليك الكثير . أتفهمين ؟ . واقع الأمر . أننى تنكبت الطريق الصواب . لقد اخترت أناسا غير مناسبين . كلهم أغراب . لقد عشت مع أغراب طوال هذه الأعوام الثلاثين . لا أريد أن يحدث ذلك لك . لقد كان والدى يجر الأطواق عبر النهر .. وهأنذا كما ترين .. أنا لا أستطيع التعبير لك عما فى نفسى ..

شورا : خذها ببساطة . تحدث بهدوء . تحدث بالطريقة التى كنت تحكى لى بها الحكايات .

بوليتشوف : لم تكن حكايات . كنت أقول لك الحقيقة دائما . أنا لا أكن أية مودة إزاء القساوسة والقياصرة والمحافظين . وأنا لا أؤمن بإله . أين الاله ؟. أنت ترين بنفسك . ولا يوجد أناس أخيار .. وإن وجد أناس أخيار فهم نادرون كالنقود المزيفة . أترين كل هؤلاء على حقيقتهم . هاهم الآن مذعورون محمومون قلقون على ما نهبوه . لماذا أكترث بمصيرهم . ما حاجتى أنا ييجور بوليتشوف إليهم .. لكن أنت .. كيف ستعيشين بينهم ؟

شورا : لا تقلق علىَّ .

كسينيا : (تدخل) الكسندرا . لقد أتت طوينا وأخوها وآخرون وهم فى إنتظارك .

شورا : يمكنهم الانتظار .

كسينيا : من الأفضل أن تذهبى إليهم . أريد أن أتحدث إلى والدك .

بوليتشوف : يجب أن تسأليني عما إذا كنت أريد .

شورا : أرجوك يا أبى لا تتحدث كثيرا .

كسينيا : لا تعلمنى يا ييجور فاسيليفيتش . لقد أتت زوبونوفا .

بوليتشوف : أحضرى الشباب إلى ، يا شورا ، فيما بعد (تخرج شورا) هيا دعينا نرى زوبونوفا هذه .

كسينيا : حالًا . ماذا كنت أريد أن أقول ؟ لقد انعقدت أواصر الصداقة بين الكسندرا وذلك الصائع ابن عمة أندريه . أنت نفسك تعرف أنه ليس كفئاً لها . لقد استقبلناه شحاذاً والآن انظر كيف يتعجرف .

بوليتشوف : أنت ، يا كسينيا ، كابوس حقيقى .. أليس كذلك ؟

كسينيا : فليسا محك الرب ، المهم أن تقطع علاقتها بتياتين .

بوليتشوف : وماذا أيضا ؟

كسينيا : ميلانيا تقيم هنا .

بوليتشوف : لماذا ؟

كسينيا : إنها فى مشكلة . الجنود . أولئك الآبقون هاجموا الدير وذبحوا بقرة وسرقوا فأسين ومجرافا

ولفة من الحبال . هل تصدق ذلك ؟ ودونات حطابنا ـــ يتستر على بعض الأوباش الذين يقيمون فى المعلف .

بوليتشوف : لقد لاحظت أن الشخص الذى أرتاح إليه يحظى بكراهية الجميع .

كسينيا : أريد أن تتصالح معها .

بوليتشوف : مع ميلانيا ؟ من أجل ماذا ؟

كسينيا : من أجل صحتك ...

بوليتشوف : حسن . سأتصالح معها .. سأقول لها « اغفرى لنا ذنوبنا »

كسينيا : كن لطيفاً معها (تخرج)

بوليتشوف : (يهمهم) « اغفر لنا ذنوبنا » « كما نسامح مديونينا » . كومة من الأكاذيب . أوه . يا للشياطين .(تدخل فارفارا)

فارفارا : أبى لقد سمعت أمى تحادثك بشأن تياتين .

بوليتشوف : أجل أنت تسمعين كل شىء وتعرفين كل شىء .

فارفارا : تياتين شخص متواضع . لن يطلب مهرا كبيرا لإلكسندرا . وهو مناسب جدا لها .

بوليتشوف : اهتمام مشكور .

فارفارا : لقد راقبته عن كثب .

بوليتشوف : مع من أنت ؟ أف . يا للعصابة (تدخل ميلاينا وكسينيا تتبعها تيزيا التى تقف بالباب)

بوليتشوف : حسن يا مالاشا ما رأيك فى أن نتصالح .

ميلانيا : هذا أفضل يا محارب . تهين كل شخص بدون سبب أو مناسبة .

بوليتشوف : « اغفرى لنا ذنوبنا » يا مالاشا .

ميلانيا : ليست مسألة ذنوب . ألا يمكنك أن تكون جادا . انظر ما يدور حولك . خلع القيصر الذى باركه المسيح . أتعلم ماذا يعنى ذلك ؟ لقد غمس الله الناس فى الظلام والعتمة . لقد فقدوا عقولهم فأخذوا يحفرون تحت أقدامهم . إن الغوغاء فى ثورة . لقد صرخت القرويات فى وجهى فى كوبو سوفو : نحن بشر !! وأزواجنا الجنود بشر !! . أيعجبك ذلك ؟ هل سمعت من قبل أن الجنود بشر ؟!

كسينيا : هذا ما يروجه دائما يا كوف لابتيف .

ميلانيا : لقد جرد المحافظ من سلطاته وعين الموثق أسمولوفسكى بدلا منه .

بوليتشوف : كرش عظيم آخر .

ميلانيا : قال الأب المبجل نيكاندر إننا مقدمون على كارثة . لا يمكن أن تقوم حكومة مدنية . من عصور التوراة والناس تحكمهم يد تحمل السيف والصليب .

فارفارا : إن الصليب لم يتقدس فى عصور التوراة .

ميلانيا : إمسك لسانك يا فصيح . إن العهدين القديم والجديد يضمهما معا كتاب مقدس واحد . والصليب هو السيف . القس يعرف أكثر منا متى وماذا كان يقدس . أنت تتوق إلى سقوط التاج .. أخشى أن تنقلب ضحكاتك دموعاً . أريد أن أحادثك على انفراد يا ييجور .

بوليتشوف : وتنتهى بأن يتشاجر كل منا مع الآخر ؟ حسن . لا مانع من الحديث ولكن ليس الآن . إن العرافة قادمة الآن . أريد أن أشفى يا ما لاشا .

ميلانيا : زوبونوفا معالجة شهيرة . يأتى الأطباء إليها من كل حدب . لو كنت مكانك لجربت « بروكومى » المقدس أيضا .

بوليتشوف : هل هو ذلك الذى يدعوه الناس بروبوتى ؟ إنه نصاب . سمعت ذلك .

ميلانيا : يا للسماء . كلا . كيف تستطيع أن تقول ذلك ؟ عليك با باستقباله .

بوليتشوف : حسن . فلنستدع بروبوتى . أيضا . أشعر ببعض التحسن اليوم . ليس هناك تعب إلا فى الرجلين . الأمور أفضل . كل شيء يبدو مرحا . احضرى تلك العرافة يا كسينيا (تخرج كسينيا)

ميلانيا : إيه يا ييجور . ما زلت تحتفظ بالكثير من ....

بوليتشوف : تلك هى القضية .. إننى لا زلت أحتفظ بالكثير من ...

كسينيا : (تدخل) تقول يجب أن يغادر الأشخاص كلهم الغرفة .

ميلانيا : حسن . لنذهب .

(يخرجون كلهم . يضحك ييجور فى نفسه . يضرب صدره وجانبه . تدخل زوبونوفا خلسة ولكن بطريقة تلفت النظر . تنفخ من الجانب الأيمن بفم أعوج . يدها اليمن إلى قلبها واليسرى تأت بحركات كزعنفة السمكة . تتوقف وتسحب يدها اليمنى عبر وجهها)

زوبونوفا : (بصوت رتيب) أوه . يا أمراض اللحم والدم وآلام الجسد بعيدا . اذهبوا . اتركوا جسد خادم الرب من هذا اليوم . هذه الساعة . إنى أخرجكم بكلمتى القوية نهائيا وإلى آخر الزمان . مساء الخير يا سيدى ييجور .

بوليتشوف : ماذا كنت تفعلين ؟ تناجين الشياطين ؟

زوبونوفا : من فضلك هل سمع أحد عن شخص يتعامل مع الشياطين ؟

بوليتشوف : أوه . لا أعرف القساوسة يصلون للرب وأنت لست قسيسة فأنت تصلين إذن للشياطين .

زبونوفا : من فضلك . ما هذا الأشياء المريعة التى تقولها ؟ إن الغوغاء فقط هم الذين يقولون إننى أتعاون مع قوى الشر .

بوليتشوف : فى هذه الحالة يا سيدتى ، لن تكونى موفقة . لقد صلى القساوسة لله من أجلى ولكنه رفض أن يساعدنى .

زوبونوفا : إنك تمزح يا عزيزى . إنك تقول ذلك لأنك لا تثق بى .

بوليتشوف : كان يمكن أن أثق بك لو كنت آتية من عند الشياطين . لابد أنك سمعت أننى رجل فظ وأننى أعامل الناس بجفاء وأننى مجنون بالمال .

زوبونوفا : سمعت ذلك . ولكننى لا أعتقد أنك ستضن على بمبلغ محترم .

بوليتشوف : إننى خاطىء كبير . لن تستطيع المرأة ولا الله معى شيئا . لقد نبذ الله ييجور بوليتشوف . لذا إن لم تحادثى الشياطين عليك أن تذهبى وتجهضى البغايا اللائى أخطأن . تلك هى تجارتك . أليس كذلك ؟

زوبونوفا : أوه إنك فعلا جدير بالشهرة الذائعة عنك بأنك إنسان مشاكس سليط اللسان .

بوليتشوف : حسن . أية أكاذيب تريدين قولها . هيا .

زوبونوفا : لم أتعلم الكذب . والآن قل لى أى آلام تعانيها وأين ؟

بوليتشوف : فى البطن . الألم شديد هنا .

زوبونوفا : تلك هى الطريقة . فقط ولا كلمة من ذلك لأى شخص . فاهم ؟

بوليتشوف : سأخفى ذلك تماما . لا تقلقى .

زوبونوفا : هناك أمراض صفراء وأمراض سوداء . أما المرض الأصفر فحتى الطبيب يمكنه علاجه . أما المرض الأسود فلا القس ولا الراهب يستطيع أن يطرده . المرض الأسود يأتى من قوة دنسة

وهناك علاج واحد فقط له .

بوليتشوف : كذا ؟!

زوبونوفا : إنه علاج مكلف .

بوليتشوف : طبعا . ضمنت ذلك .

زوبونوفا : هنا بالفعل يجرى التعامل مع قوة دنسة .

بوليتشوف : مع إبليس شخصياً .

زوبونوفا : شخصياً ، ولكن ...

بوليتشوف : وهل تستطيعين ذلك ؟

زوبونوفا : على شرط ألا تبوح بكلمة واحدة .

بوليتشوف : اذهبى إلى الجحيم يا امرأة .

زوبونوفا : انتظر لحظة .

بوليتشوف : اخرجي وإلا قتلتك .

زوبونوفا : فقط اسمع ...

جلافيرا : (من الصالة) قال لك اخرجى . ألم تسمعى ؟

زوبونوفا : ماخطبكم أيها الناس ؟

بوليتشوف : اطرديها خارجا .

جلافيرا : والآن اغربى . تدعين أنك عرافة ؟

زوبونوفا : إنك أنت المشعوذ . يا لك من مغفل . إن ... إنك . لن تستطيع النوم أو الراحة (تخرج المرأتان)

بوليتشوف : (يحدق حواليه ويتنهد) أف (تدخل ميلانيا وكسينيا)

ميلانيا : لقد طردت زوبونوفا . ألم تعجبك ؟ (ينظر بوليتشوف إليها فى صمت)

كسينيا : وهى سريعة التأثر أيضا . أفسدها الإطراء . لقد اغترت .

بوليتشوف : هل تعتقدين يا مالاشا أن الله قد أصابته آلام البطن قبل ذلك ؟

ميلانيا : لا تردد الاسطوانة الحمقاء التى ...

بوليتشوف : لابد أن المسيح قد هاجمته آلام البطن ... فقد كان يعيش على السمك .

ميلانيا : كف عن ذلك يا يجور . لا تستهزء بى (تدخل جلافيرا)

جلافيرا : تريد أن تتقاضى أجر أزعاجها .

بوليتشوف : أعطيها شيئا يا كسينيا . لا مؤاخذة يا ملاشا . إنى تعب . سأذهب إلى غرفتى . لاشىء يتعب الانسان أكثر من الحديث إلى الحمقى .أعطنى يدك . جلاشا . هل ست ... (تقوده جلافيرا إلى الخارج . تعود كسينيا وتنظر باستفسار إلى أختها)

ميلانيا : إنه يتظاهر بالجنون . يتظاهر فقط .

كسينيا : لست متأكدة تماما . ليس فى الحالة التى تمكنه من التظاهر .

ميلانيا : لاتهتمى . دعيه يمثل الدور الذى اخترعه . سيكون وبالا عليه حينما تناقش وصاياه فى المحكمة . ستكون تايسيا شاهدة وكذلك توجد زوبونوفا والأب بافلين وذلك العازف — أناس كثيرون . سنستطيع أن نثبت أنه لم يكن فى كامل قواة العقلية حينما كتب وصيته .

كسينيا : أوه . لا أدرى ماذا أفعل حقيقة .

ميلانيا : لهذا فأنا أرشدك إلى ما تفعلين . أف . إنك ..لقد تسرعت فى الزواج به . لقد قلت لك

تزوجى باشكين .

كسينيا : ولكن كان ذلك منذ وقت طويل وكان ييجور رجلا أنيقا وممتلئا حيوية . أنت نفسك كنت تحسدينني .

ميلانيا : من ؟ أنا ؟ وهل جننت ؟

كسينيا : آه . حسن . ما فائدة نبش الماضى ؟

ميلانيا : غفرانك يارب . كنت أحسدها ؟ أنا ؟

كسينيا : ماذا عن بروكوبى . أعتقد أنه يحسن بنا أن نهمل ذلك .

ميلانيا : نهمل ذلك ؟ لماذا ؟ بعد أن أرسلنا إليه وعملنا كل الترتيبات ؟ والآن لا تتدخلى . أذهبى وجهزيه وأحضريه (تايسيا تخرج من الصالة)

ميلانيا : حسن ؟

تايسيا : لم أستطع أن أعرف أى شىء (تخرج كسينيا)

ميلانيا : لماذا ؟

تايسيا : إنها ترفض الكلام تماماً .

ميلانيا : ماذا تقصدين بقولك إنها ترفض الكلام .. كان يجب عليك أن تنتزعى المعلومات منها .

تايسيا : حاولت ولكنها متوحشة كقطة برية . تسب الجميع .

ميلانيا : كيف تسب ؟

تايسيا : تقول إن الجميع أفاقون .

ميلانيا : لماذا ؟

تايسيا : تقول إنك تحاولين أن تقودى الرجل إلى الجنون .

ميلانيا : هل قالت لك ذلك ؟

تايسيا : كلا . قالته لبروبوتى . الأبله المقدس .

ميلانيا : وماذا قال ؟

تايسيا : فقط يقول أشياء مضحكة ....

ميلانيا : أشياء مضحكة ؟ أيتها الغبية . إنه عراف مقدس . يا حمقاء . اجلسى فى الصالة ولا تتحركى من هناك . هل كان هناك أى شخص آخر فى المطبخ ؟

تايسيا : موكياى كان هناك .

ميلانيا : اذهبى الآن (تصعد إلى غرفة ييجور وتقرع الباب) . ييجور . برو كوبى المقدس هنا . (يدخل بروكوبى يقوده باشكين وكسينيا . يلبس قبقابا وقميصا من الكتان الخشن . يضع عددا من الأيقونات والصلبان على صدره . منظره مخيف إلى حد ما . شعره كثيف ومتلاصق . له لحيه خفيفة غير مهذبة . حركاته مرتعشة)

بروباتى : أف . نتانة التوباك ؟ الروح تختنق .

كسينيا : لا أحد يدخن هنا أيها الأب (يصيح بروبوتى مقلدا رياح الشتاء)

ميلانيا : انتظر حتى يخرج .

بوليتشوف : (يخرج من غرفته تسنده جلافيرا) : انظرى إليه .

بروباتى : لا تخف . لا تخف . (يصيح) كل من عليها فان . الكل سيفنى . كان ياما كان شخص يسمى جريشا أراد الصعود فقفز إلى فوق حتى إرتطمت رأسه بالسقف وإختطفه الشيطان

بوليتشوف : هل تعنى راسبوتين ؟!

بروباتى : عجبا . القيصر عزل والمملكة تهلك فالآن تسود الخطيئة والموت والعفن . العواصف تعوى والتفسخ يستشرى .. (يصيح مشيرا بعصاه الى جلافيرا) . الشيطان يقف بجوارى على هيئة امرأة . اطرده .

بوليتشوف : بل سأطرد هؤلاء . ثرثر على هواك لكن لا تتجاوز حدودك . أنت يا ميلانيا التى لقنته هذا ؟

ميلانيا : ماذا دهاك أيمكن أن أعلم من لا عقل له ؟

بوليتشوف : يبدو ذلك ممكنا .

تدخل شورا مسرعة من السلالم . تتبعها أنطونينا وتياتين ثم يأتى دوسيتجاييف وزفونتسوف وزوجتاهما . يرسم بروبوتى علامات على الأرض وفى الهواء بعصاه يقف متأملا مخفضا رأسه)

شورا : ما هذا ؟ مشهد آخر ؟

بروباتى : (كما لو كان يتحدث بصعوبة) لا نوم للصابىء . تقول الساعة تيك توك . لو استطاع الله ولو أراد ولو كان ذلك طيبا .. آى آى . ومن الملوم ؟ إنها ألعاب إبليس ستفعل منتصف الليل ويصيح الديك كوكوكو وتنتهى حياة الكافر بتيك توك تا .

بوليتشوف : رائع . وعيت الدرس جيدا .

ميلانيا : لا تقاطعه يا بوليتشوف . لا تقاطعه .

بروباتى : ماذا سنفعل ؟ ماذا سنقول للناس ؟

أنطونينا : (بكآبة) أوه . إنه ليس مخيفا .

بروباتى : لقد قتلوا قملة ودفنوها . ربما كان علينا أن نرقص . تعال لنهتف بابتهاج (يضرب كعبيه . يزوم بصوت خفيض أولا ثم يعلو صوته ويبدأ فى تقطيع ردائه) . استاروت . ساباتان . إسكافات . ليفرماى . كاراتيلى . بوم . اخبط فى الموت . هاى هوى فى بيض لماذا تتكبر . هوكى بوكى . ألست مدخنا ؟ ابليس يلعب معه ـــ رعب بشاعة . صاروفيم . ملائكة الجحيم يمسكونه من رجليه . لا هروب من الأثم والخطيئة . ها هو يبجور . ملكك . مولود للاحتقار .

شورا : (تصرخ) اطردوه خارجا .

بوليتشوف : ما هذا قبحك الله ؟ أتحاول أن تخيفنى ؟

بوليتشوف : هذا المشهد الوقح يجب أن يتوقف .

(تجرى جلافيرا إلى بروباتى الذى كان يلوح لها بعصاه مهددا أثناء تخاريفه)

بروباتى : فى فاى فو فم . ستأخذك إيزابيل إلى الجحيم (يختطف تياتين العصا من بروباتى)

ميلانيا : ماذا تفعل ؟ كيف تجرؤ ؟

شورا : أبى . أطردهم جميعا . لماذا لا تقول شيئا ؟

بوليتشوف : (بإشارة من يده) انتظر دقيقة .... انتظر دقيقة . (يجلس بروباتى على الأرض يزأر ويصيح)

ميلانيا : يجب ألا تلمسه . إنه فى غيبوبة صوفية . نشوة روحية .

دوسيتجاييف : مثل هذه الغيبوبة ، يا أمنا ميلانيا ، لا إفاقة منها إلا بالضرب على القفا .

بوليتشوف : هيا أفق واخرج حالا .

بروباتى : هيه ؟ ماذا ؟ (تبدأكسينيا فى البكاء)

إليزافيتا : لقد لعبها بمهارة . يبدوان كدويتو .
بوليتشوف : اذهبوا ... اذهبوا كلكم . كفاكم فرجة !
شورا : (تركل المعتوه بقدمها) : إذهب ... إنك شاذ . مستيبان . ارمه خارجا .
تياتين : (يجذب بروباتى من قفاه) : هيا يا قديس . انهض (يخرج تياتين وبروباتى)
تايسيا : لم يكن مرعبا اليوم ــ يستطيع أن يلعبها أجود من ذلك لو كان. ممثلا .
ميلانيا : اخرسى (تصفع الفتاة على وجهها)
بوليتشوف : يجب أن تخجلى من نفسك .
ميلانيا : أخجل ؟ أمامك ؟
فارفارا : هدئى نفسك يا خالتى ...
كسينيا : يا للسماء . أوه . عزيزتى .
(تساعد شورا وجلافيرا بوليتشوف ليصل إلى الأريكة . ينظر إليه دوستيجاييف عن كثب . يقود زفونتسوف وزوجتة كسينيا وميلانيا إلى الخارج)
دوسيتجاييف : (الى زوجته) من الأفضل أن نذهب إلى البيت ياليزا . إن بوليتشوف فى حالة سيئة . سيئة جدا ويجب أن نشترك فى المظاهرة التى بدأت .
إليزافيتا : الطريقة التى صاح بها . أوه . لم أسمع مثلها .
بوليتشوف : (إلى شورا)كل هذا من تدبير الراهبة .
شورا : هل تشعر بألم ؟
بوليتشوف : إنها .... أشبه بجنازة لشخص لم يمت بعد .
شورا : قل لى . هل تشعر بألم ؟ هل أرسل للطبيب ؟
بوليتشوف : كلا . هذا الجزء عن المملكة ــ من تأليف هذا الجلف ...
شورا : يجب أن تنسى كل ذلك .
بوليتشوف : سننساه . انظرى ماذا يفعلون هناك ... تأكدى أنهم لا يؤذون جلافيرا ... ما كل هذا الغناء فى الشارع ؟
شورا : لا تقم .
بوليتشوف : المملكة تغني .. ولا أثر للعفن (ينهض . يمسك بالترابيزة ويفرك عينيه) . المملكة قادمة ... أية مملكة . وحوش . مملكة (أبينا) الذى ... لا . ليس هذا طيباً . كيف تكون أبى وقد حكمت على بالموت ؟ لماذا ؟ لأن كل واحد يموت ؟ لماذا ؟ حسن . دعهم . ولكن لماذا أنا (يترنح) حسن . ما هذا يا ييجور ؟ (يصيح بعنف) . شورا . جلاشا . الطبيب . هاى . ردوا علىّ . ردوا علىّ عليكم اللعنة . ييجور بوليتشوف ... ييجور .

(تهرول شورا ، جلافيرا ، تياتين تايسيا إلى بوليتشوف الذى يتخاذل على أذرعتهم . يعلو الغناء بالخارج تسند جلافيرا وتياتين بوليتشوف . تجرى شورا إلى النافذة وتفتحها . تنساب أغان ثورية فى الغرفة)

بوليتشوف : ما هذا ؟ جنازة ثانية ؟ شورا . جنازة من ؟
شورا : تعال هنا ... تعال ... انظر .
بوليتشوف : آه ... شورا ...

ستار

تمت



الحياة الثقافية

حوار الشرق والغرب والشمال والجنوب

فوزى سليمان

« الطريق إلى الجار » .. هو شعار هذا المهرجان الدولى للأفلام القصيرة الذى يقام على مدى أربعة وثلاثين عاما فى تلك البلدة الصغيرة بجمهورية ألمانيا الإتحادية — أو الغربية .. في إقليم يعتبر أهم أقاليمها الصناعية وهو إقليم الرور . البداية كانت فى وقت الفترة الباردة فى عهد أديناور .. فإذا بأصوات تعلو تدعوهم إلى التفاهم بين الذين كانوا أعداء الأمس .. ألمانيا وفرنسا .. من خلال الأفلام القصيرة .

وتحت شعار « **الطريق إلى الجار** » .. دعيت أفلام من الدول الاشتراكية ليتحقق اللقاء بين الشرق والغرب .. ثم يمتد ويتعمق ليكون لقاء بين الشمال والجنوب ، فتدعى أفلام من أمريكا اللاتينية ومن بلاد العالم الثالث .

وفى دورة المهرجان فبراير عام ١٩٦٢ يجتمع سينمائيون شبان ألمان من مخرجى ومنتجى وكتاب الفيلم القصير ليصدروا « **بيان أوبرهاوزن** » يعلنون فيه قيام سينما جديدة ، متحررة من تقاليد وقيود الصناعة والتدخل التجارى للمؤسسات ، ويصيحون « **السينما القديمة قد ماتت .. نحن نؤمن بالسينما الجديدة** » .

يأخذنا القطار السريع من ميونخ إلى أوبرهاوزن .. سبع ساعات .. تطالعنا فى الطريق لافتات : بون — كولونيا بكتدرائيتها الضخمة تطل على المحطة — دوسلدورف . ها نحن فى إقليم الرور . البلدة — أوبرهاوزن — تبدو مكانا غير ملائم لإقامة مهرجان دولى .. مدينة صغيرة بلا أية جاذبية سياحية إلا إذا كانت المتعة فى زيارة أفران الصلب ، أو للتعرف على مايسمى المعجزة الاقتصادية .. ولهذا فلن يشغلك شيء عن التفرغ لمشاهدة الأفلام ، وحضور الندوات والمساهمة فى المناقشات .. خاصة أن أغلب العروض تتم داخل قصر البلدية .. وقاعاتها العديدة .

ضمت مسابقة أوبرهاوزن فى دورته الأخيرة وهى الرابعة والثلاثين ٩٤ فيما من ٣٧ دولة — واحتوى المهرجان كذلك على مسابقة خاصة بأفلام الأطفال القصيرة . كانت تقام فى الصباح — وبرنامجا ثالثا — هو مهرجان أفلام الشباب ، ونذكر هنا أن إحدى الجهات الرئيسية التى تشارك فى دعم وتمويل المهرجان هى الرابطة الألمانية لتعليم الكبار فى شمال وستفاليا — وتمنح جوائز خاصة بإسمها — وأقيم فى إطار المهرجان برنامج خاص

لأفلام طلبة معهد السينما وودج ببولندا — بمناسبة الاحتفال بمرور أربعين سنة على إنشائه ، واستضاف المهرجان عميد وبعض أساتذة وطلاب هذا المعهد المتميز . كما قدمت برامج خاصة .. أفلام من الأرشيف الألمانى — الموسيقى فى الأفلام — عرض للأفلام الفائزة فى مهرجان كركوف الدولى للأفلام القصيرة فى بولندا — أفلام فيديو عن أزمة الصلب فى إقليم الرور — عروض خاصة بالفيديو من أمريكا اللاتينية — عروض خاصة لبعض الأفلام من بينها الفيلم الوثائقى الطويل « مزيدا من النور » — والفيلم السوفيتى : « هل من السهل أن نكون شبانا ؟ » .

كما ترى أمامك برامج عديدة تشغلك طول الوقت .. ويمكن أن تأكل وتلقى الأصدقاء والزملاء والمخرجين فى الكافتيريا التى كانت بمثابة نادى المهرجان .

السينما العربية

السينما العربية مثلت فى ثلاثة أفلام من الأردن وتونس والصومال .. الفيلم الأردنى « الحذاء » اخراج محمد علوه ، صور فى معسكر للفلسطينيين ذات يوم قاسى البرودة ، الفتى الصغير تضطره أمه — بسبب العوز — أن يضع حذاء والده الواسع .. وبالطو يسع اثنين مثله .. يمشى يترجرج فى الوحل ، حتى ينخلع الحذاء عن إحدى قدميه الصغيرتين .. فى المدرسة كان مدرس الرسم يتحدث إلى التلاميذ عن الفن وكيف يدخل البهجة إلى الحياة ، عن الألوان ومعناها وجمالها .. يستقبل التلاميذ الفتى الذى يصل متأخرا هازئين بمنظره .. لجنة إغاثة أمام كوم من الأحذية المستعملة تسأل الفتى عن مقاس قدميه .. تتكرم بمنحه حذاء .. حذاء واسع آخر تترجرج فيه قدماه .. يعلن الفتى عن سخطه .. لأول مرة بعد استكانة .. بأن يرمى بالحذاء فى وجه السادة أعضاء اللجنة . الفيلم صفق له الجمهور ، سبق اشتراكه فى مهرجان كركوف ببولندا وتامبيرى بفنلندا . المخرج من خريجى معهد السينما بالقاهرة .

الفيلم التونسى « **العرق** » اخراج نجازى عامر .. عن مشقة العمل فى قمائن الطوب وإعداد الطوب للبناء بطرز خاصة للمعمار تتميز به مدينة القيروان .. معاناة العمال وعرقهم تذكرنا بفيلم « **حصان الوحل** » للمخرجة المصرية عطيات الأبنودى على مستوى الهواية .. عنصر هام فى الفيلم هو موسيقى وغناء الفنان الكبير **مارسيل خليفة** .. المخرج ابن لحركة أفلام الهواة فى تونس .

الفيلم العربى الثالث هو الصومالى « شجرة الحياة » .. إخراج عبد القادر أحمد سعيد . فيلم يتميز ببساطة جميلة تعبر عن علاقة الانسان بالطبيعة .. وضرورة عناية الانسان بالشجرة التى تعطى الحياة إذا بذلت لها العناية .. يعتمد على بعض الحكايات الشعبية الأفريقية .. بلاغة الصورة فى بساطتها .. نال جوائز من بعض لجان التحكيم .

ولنتساءل كما تساءل كثيرون : وأين الأفلام المصرية ؟ وأعرف أن السيدة كارولا جرامان مدير المهرجان حاولت أن تجد بعض الأفلام المصرية الجديدة خلال زيارتها للقاهرة فى نهاية العام الماضى .. وإذا كانت عجلة الانتاج أخذت تسير أخيراً .. فهنا فرصة كبيرة فى مهرجان العام القادم .. فالدورة الخامسة والثلاثون فيها تركيز على السينما الأفريقية ..

العودة .. من أفغانستان

الفيلم السوفيتى « **العودة** » إخراج ت . تشوباكوفا .. إفراز هام ومعبر عن سياسة التغيير فى الاتحاد السوفيتى .. بعد أن سمح بعرض أفلام منوعة ، يدخل الانتاج الجديد فى مرحلة المصارحة والنقد .. الفيلم عن الشبان العائدين من حرب أفغانستان .. ذهبوا إلى الحرب بلا قضية يؤمنون بها .. أضطروا أن يقتلوا وشاهدوا رفاقهم يقتلون .. مع خلفية من مشاهد الحرب فى الجبال القاسية .. تقدم لقاءات مع الشبان العائدين .. ساخطين على الجيل القديم .. لم يتواءموا بعد مع المجتمع .. مع الأمهات اللاتى فقدن أبناءهن .. لم نكن نريدهم أن يذهبوا هناك .. إنه أمر لا يعنينا ولا يعنيهم .. شارك الفيلم فى الجائزة الكبرى .. مع فيلم كندى عن قوة إرادة سباحة استطاعت أن تتحدى الصعوبات وتستمر ٢٢ ساعة لتعبر بحيرة كبيرة ..

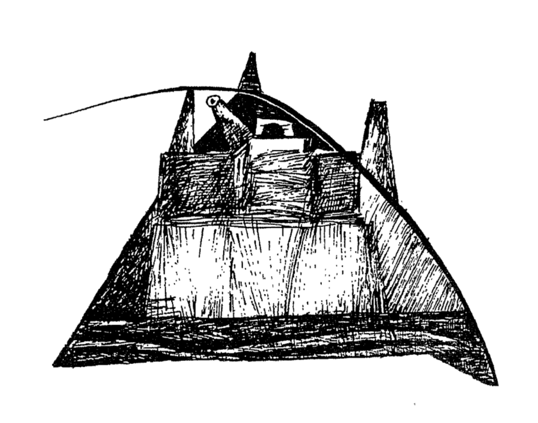
أمريكا اللاتينية

سينما أمريكا اللاتينية كانت بارزة هذه الدورة فى مختلف البرامج .. المسابقة والفيديو .. مشاكل التخلف الاقتصادى والاجتماعى .. الهجرة من الريف إلى المدينة .. والأمل الضائع .. تحقيق الثراء فى الشمال .. الولايات المتحدة .. قضية الديون .. فيلم برازيلى مثير يناقش تحكم وسائل الاتصال الغربية من الدول الكبرى فى تشكيل الرأى العام فى العالم الثالث .. **الحل التى تفترضه المخرجة تانا أمارال والمخرج فرانشيسكو سيزار هو أقامة المنظمات الثورية لمحطات تليفزيونية وإذاعة خاصة تبث الحقائق كما حدى فى أقاليم البرازيل ..** عنوان الفيلم « **نريد موجات الهواء** » .. ويقدم فيلم أرجنتينى عن المعتقلين السياسيين .. رغم انتهاء الحكم العسكرى فما زال له نفوذ .. ويصدر نداء من المشاركين فى المهرجان بإطلاق سراحهم ..

« **الاعتصام** » فيلم سويسرى — إخراج جماعى — احتجاج على السجن الانفرادى ومطالبة العدالة بمنع هذه المعاملة اللاإنسانية .

ذات أمسية ندعى إلى برنامج فيديو عن قضية عمال مصانع كروب .. تقرر إغلاق هذه المصانع .. مما يهدد آلاف العمال وأسرهم بالبطالة .. لايهم أسر كروب الغنية أمرهم .. يتعاون شباب السينمائيين .. مع نقابات العمال فى تقديم ثلاثة شرائط بالفيديو تعرض المشكلة على المهرجان والصحافة والضيوف .. ساهمت بعض محطات التليفزيون الألمانية فى انتاج بعض هذه الشرائط . بيع بعضها فى الأسواق وأشارت مجلة فيديو أنها كانت من أكثر المبيعات .. أحدها ينتهى بصيحة تحذير .. « نحن اليوم .. والدور عليك غدا .. النار فى الخارج ستصيبك » ..

أترى — أن شريط الفيديو .. ليس فقط للترفيه .. بل للإعلام وأثارة القضايا الهامة .. والتحريض .



أفلام التليفزيون والفئات الوسطى الحائرة

سليمان شفيق

طوال شهر رمضان قدم التليفزيون المصرى ثمانية أفلام تليفزيونية عبرت بشكل أو بآخر عن موقف درامى شبه متكامل يعكس بالاساس رؤية اجتماعية تجسد اهتمامات التليفزيون كجهاز مؤسسى اعلامى ومدى علاقته بقضايا الرأى العام سلبا وايجابا .

واذا توقفنا امام مضامين هذه الأفلام محاولين تركيزها فى قضايا اجتماعية بعينها نجد ان :

١ ـ حل يرضى جميع الاطراف : يعالج قضية الاسكان من منظور الفئات الوسطى والحل المطروح هو التراضى والحب والوفاق بين المتنازعين من أبناء الأسرة الواحدة .

٢ ـ شقة الاستاذ عليوة : ايضا يعالج نفس المشكلة وبمنطق نفس الفئات والحل هو التنازل والقبول بالإسكان الاقتصادى وليس الشعبى .

٣ ـ وصية زوجتى : يعالج مشاكل الأبناء مع الاب بعد وفاة الأم وانتهازية الابناء دون قضية موضوعية تحتاج إلى حل .

٤ ـ حتى آخر العمر : مضمونه لا يجسد قضية اجتماعية واضحة ، يمكن مناقشتها .

٥ ـ البقية لا تأتى : يكاد ينطق عليه نفس الشىء اللهم اذا اعتبرنا انه يناقش قضية ليست اجتماعية وهى قضية السيكلوجية الانسانية وعلاقتها بسؤال الموت والحياة ، ويرتبط من بعيد بقضية الاسكان ومدى رغبه البطلة فى عمل مشروع (تنازلت عنه بعد ذلك) يحل مشكلة الاسكان من وجهة نظرها .

٦ ـ دقات على بابى : يعالج الموقف من مشكلة المرأة الأرملة أو التى سبق لها الزواج .

٧ ـ قضية الاستاذة عفت : يعالج قضية هامة جدا وهى قضية عودة المرأة للمنزل ويقدمها برؤية موضوعية تنحاز إلى عمل المرأة وعدم عودتها للمنزل فى مواجهة تعنت الزوج كمعبر عن وجهه نظر اجتماعية سلفية تحيط بالمجتمع الآن .

والى هذا الحد تعتبر هذه الأفلام السبعة تجسيداحقيقيا لرؤية الأغلبية من وجهة نظر المجتمع التليفزيونى وهى الفئات الوسطى وما آلت اليه اوضاعها الاجتماعية فى عصر الانفتاح وتناقضاتها الواضحة مع الفئات الاعلى (الكبيرة) وايضا تخوفها من الهبوط إلى أسفل السلم الاجتماعى كحل ، مثال فيلم « شقة الأستاذ عليوة » ـ

وعدم رغبة الأبناء فى مغادرة شقة الآباء المطلة على النيل والسكن فى حى شعبى أو فى سكن اقتصادى . مع قبول للحلول الفردية مثل اعطاء الدروس الخصوصية للابن المدرس الا أنها ايضا لاتشفع له فى شراء شقة متسعة ومدى مايعكسه الفيلم من ماهو عام يخص هذه الفئات من عيشها على اجترار الماضى (إعطاء ذهب الأجداد كشبكة للاحفاد) .

الا أن هذه الأفلام فى مجملها اشتركت فى سمة اساسية وهى ان الترابط الأسرى الذى تأصلت عليه الفئات الوسطى المصرية قد تآكل أو بدأ فى التآكل ازاء مشاكلها الاجتماعية والموضوعية .

أما عن تدرج المشاكل وترتيبها فقد تبلورت فى الاسكان ، عمل المرأة ، الزواج ... الخ . وغلب عليها الحل العملى والفردى وليس الحب والرومانسية التى غلبت على الأفلاح التليفزيونية فى السابق .

الطفيلية بين الجهاز الهضمى والمجتمع :

أما الفيلم الثانى فهو فيلم « **طالع النخل** » ، كتب له القصة والسيناريو والحوار د . عصام الشماع فى أول عمل له على الشاشة الصغيرة واخرجه المخرج الذى تعودنا منه الجدية شكلا ومضمونا محمد فاضل . و « **طالع النخل** » أو البطل فهو محمد السيد احمد (عبد الله محمود) ابن الريف المعدم الذى يحب ويرغب فى الزواج ، ولا يجد أمامه امكانية لابراز مواهبه أمام محبوبته سوى الصعود الى أعلى ، طلوع النخل ، ولكن الطفيلية داخله (البلهارسيا) تعوقه عن ذلك صحيا واجتماعيا حيث انه لا امكانية امامه للطلوع إلى أعلى سوى بالسفر للخارج مثل منافسه وغريمه فى القرية صاحب السيارة « البيجو » وهكذا تحاصر الطفيلية بطلنا محمد السيد احمد من جميع الجهات . ولا يجد سبيلا إلى تحقيق حلمه سوى العلاج المتأخر ، ويصدمنا السيناريو بتطابق مايحدث فى أحشاء محمد بما يحدث فى أحشاء المجتمع ، فنظام العلاج الطبى فى مصر منهار من القاعدة ، من طبيب الوحدة الصحية إلى أعلى الهرم الطبى ، وهم المسئولون عن العلاج في مصر حيث الفساد والمتاجرة بالمرضى ، من السمسار الصغير المريض مصطفى « الباشا » (صلاح السعدنى) وعطا (محمد راتب) حتى الطبيبة أمل (فردوس عبد الحميد) . يكتشف محمد أنها تستغله من أجل ان يكون فأر تجارب لها في اعداد رسالتها للدكتوراه ، ويفتقد بطلنا المريض الأمل فى العلاج والطبيبة الرمز ، فيهرب إلى حيث لايدرى لتبتلعه المدينة . وتتعقب الطبيبة خطاه وتذهب إلى القرية ، فتجد أمامها جذور تلك الآفة (البلهارسيا) من تلك الترعة التى يلهو ويسبح فيها كل أطفال القرية الذين تعتبر البلهارسيا جزءًا أصيلا من طفولتهم البريئة . وكم كان جميلا مشهد وضع الأطفال وجوههم على الزجاج الأمامى لسيارة الطبيبة فى مواجهة بسيطة معبرة أدركتها أمل فوضعت يدها على يد الصغير شقيق محمد ، أى على جذور المواجهة لذلك المرض الذى يضرب بجذوره فى المجتمع . رغم قطع النخيل وعدم امكانية صعود أحمد أو سفره وتقارب حبيبته مع غريمه فى انعكاس موضوعى لموازين القوى الاجتماعية فى عصر الانفتاح فى عرض صادق ومعبر من عصام الشماع وتوظيف جديد من محمد فاضل لعناصر المكان لم نشهدها من قبل فى فيلم تليفزيونى حيث انه لم يقتصر الأمر على مكان مغلق بل اتسع الى بيئة واسعة تمتد من إحشاء محمد حتى احشاء مجتمعنا فى الريف والمدينة . وجسد هذه الرؤية مدير التصوير الفنان رمسيس مرزوق بعد أن بلورها فى مشاهد حية زاوجت بين ماهو سيكلوجى وما هو سسيولوجى مثل المشاهد التى وظفت الصراع عند محمد داخل المرض وربطه بأعمال وتشكيلات والد أمل الفنان القدير (محمد توفيق) فى مرسمه . وأيضا ربطه بين التصاعد الدرامى ، صعودا وهبوطا بالنخلة كرمز انتهى بأن تقطع . أما الأداء فقد قدم الجميع بلا استثناء كل ماعندهم لإنجاز تلك اللوحة المعبرة .

تبقى كلمة أخيرة ان فيلم « طالع النخل » احتل فنيا المكانة الأولى بشهادة الجميع ضمن الأفلام التليفزيونية الثانية ، إلا أنه قد عبر بحق عن مكانة الأغلبية المطحونة بمشاكلها الجادة المستعصية العلاج بمنطق مجتمعنا الآن ، أما مكانتها فى وسائل الاعلام فهى ١ إلى ٨ . فهل يفسح التليفزيون الطريق كجهاز اعلامى مؤسسى للتعبير عن مشاكل الأغلبية الحقيقية فى المجتمع ؟ .

مكان في القلب .. الطبقة العاملة هى الحل

أما اذا انتقلنا للمسلسلات التليفزيزنية فلعل ابرز ما قدمته القناتان طوال شهر رمضان هما مسلسلا : « مكان فى القلب » ، و « رأفت الهجان » . الاول قصة وسيناريو وحوار كوثر هيكل ومن إخراج محمد شاكر والثاني قصة وسيناريو وحوار صالح مرسى ومن إخراج يحيى العلمى .

« **مكان فى القلب** » مسلسل تقليدى يعانى من ثغرات الاطالة وضعف الحبكه إلا أن ما يميزه انه قد أبرز دور طبقات اجتماعية يندر أن تجد مكانها على خريطة الاعمال التليفزيونية ، حيث أوضحت الكاتبة مأزق ممثلى الرأسمالية الوطنية المنتجة فى عصر التبعية والانفتاح ، حيث ان ممدوح بك (محمود فهمى) وقرينته هيام (صفاء السبع) ورجل الاعمال توفيق بك (حسن مصطفى) يريدون بيع مصنع النسيج ملك الهانم الكبيرة (امينة رزق) . وامال (الهام شاهين) ابنة العامل تتزوج مدير المصنع ممدوح بك سرا وحينما يعلن الزواج وتعيش فى قصر العمة تصدم بواقع جديد لتسقط هى واحلامها من اعلى السلم الاجتماعى فى رحلة صعودها لتعدد إلى الحى الشعبى بصحبة ابنها المريض ولا تجد من يؤازرها ويقف بجانبها سوى راضى (ابو بكر عزت) رئيس العمال فى المصنع بكل شهامة ابن البلد .

المسلسل قدم بوضوح انه ليس امام الرأسمالية المنتجة الوطنية اذا ارادت البقاء سوى ان تتحالف مع العمال .. كما اكد من جهة اخرى على أن الطبقة العاملة ايضا هى دائما المؤهلة لاستيعاب واعادة تربية البرجوازية الصغيرة اذا ارادت ان تشارك بشكل جاد فى عملية الحياة والتغيير .

من رأفت الهجان إلى ثورة مصر :

يعتبر هذا العمل من اهم الاعمال التى قدمت تليفزيونيا فى الثلاث سنوات الاخيرة من حيث المضمون أساساً وان شابه بعض الثغرات شكليا .

فمحور الارتكاز لهذا العمل هو : كيف يتحول الصعلوك (الحثالة) إلى بطل ؟ ولعل رأفت الهجان يذكرنا « بيافل » « مكسيم جوركى » فى رائعته (الأم) . وان كانت هناك بالطبع فروق كثيرة الا ان جوهر الامر يبقى ان النضال والايمان بقضية الانتماء ، يصنع المعجزات ويحول ليس الافراد فحسب بل والمجتمعات ايضا من واقعها المتخلف إلى آفاق التقدم . والامثلة كثيرة من روسيا القيصرية التى صارت الاتحاد السوفيتى الدولة العظمى حتى اليمن الديمقراطى وانجولا والخ . كما أن العمل يقدم صورة أخرى معبرة عن تناقضهات جهاز المخابرات الناصرى ، حيث أن مئات من المشاهدين قد جففوا دموعهم تأثير بتلك البطولة التى كان يصنعها محسن ممتاز (يوسف شعبان) وربما تحسسوا باليد الاخرى اثار سياطه على ظهورهم إلا أنهم وضعوا الملح على الجرح الذى لم يندمل بعد طالما لم يحل أزمة الديمقراطية ولم نطح سويا بالتبعية التى دمرت كل هذا الصنيع . وحدنا نحن المخترقون بموجب معاهدة تتيح للعدو ان يرفع علمه الدنس فى سماء القاهرة وينكل بالانتفاضة فى الأرض المحتلة ويغتال أبا جهاد فى تونس وحينا يتصدى لذلك الارهاب ابناء « رأفت الهجان » الجدد يتهمون هم بالارهاب ويقدمون للمحاكمة من ذات أصحاب التليفزيون الذى يقدم المسلسل !!

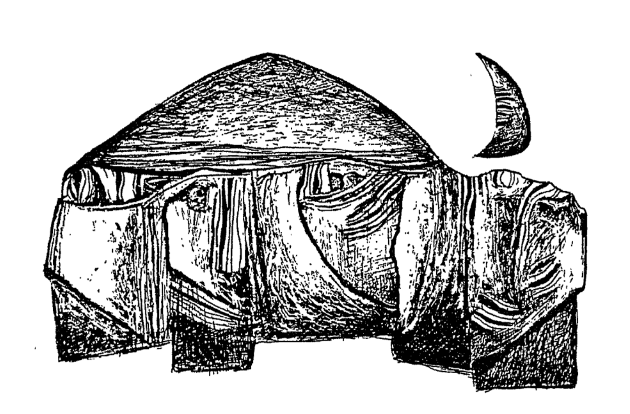
تميز السيناريو والحوار بموضوعية نادرة حيث أبرز ان اليهود جزء من نسيج مصر ومن العملية — الاجتماعية — والصراع الاجتماعى ، أغنياء وفقراء .. ولا يستطيع احد ان يقدم كلمة واحدة تصبغ هذا المسلسل بالعداء للسامية حيث أكد صالح مرسى اننا لسنا ضد اليهود كيهود بقدر مانحن فى مواجهة مصيرية مع الصهيونية وكيانها العنصرى .

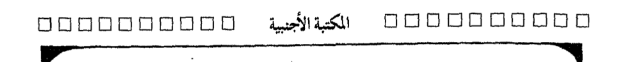
وكم كان رائعا أن ينتهى الجزء الأول بالحوار التالى :
هيلين : كان الصراع أيامها على أشده .
الضابط : ولا زال .

الا ان المخرج يحيى العلمى يحسب عليه انه قد قدم المسلسل بروح حيادية ومن وجهة نظر بوليسية بحتة فجاء محسن ممتاز ورأفت الهجان منفصلين عن مجتمع عبد الناصر حينذاك ، حيث برز محسن كضابط مخابرات ورأفت الهجان كتابع له وليس لقضية موضوعية .ولا تكفى عبارات « مصر بين يديك » أو « مصر..... »

بين حين آخر لكى تجعل من رأفت بطلا .. كما ان الكاميرا لم تخدم مطلقا الحوار حتى ان مشهد وداع محسن لرأفت قد جاء دون حرفية تذكر ، وأعطت الموسيقى والمقدمة الطابع البوليس حيث لا استخدام مطلقا لموسيقى المرحلة ولا صورة تذكر فى المقدمة لصناع تلك المرحلة . ناهيك عن أن تبدأ الحلقات بدفن رأفت (مما يعطى انطباعاً بأن كل ذلك تاريخ ميت ويتناقض مع فكرة استمرارية الصراع التى ابرزها الحوار والسيناريو) .. كما ان منهج « الفلاش باك » لايتناسب مع الايقاع البوليسى السريع وما شاب ذلك من خلل حيث تعددت « الفلاش باك » وتداخلت أحيانا مما أدى الى تشويش لدى المشاهد..

على ان ذلك كله لاينقص من قوة هذا العمل الذى قدم في زمن الردة والتطبيع ليثبت بما لايدعو للشك أن الصراع لازال وسيظل وليحتل رأفت الهجان مكانته كعمل فنى في اطار الأدب والفن المقاوم للتطبيع رغم انه لو عاد كشخص ربما كان قدم للمحاكمة كمتهم أول قبل نور الدين وخالد عبد الناصر فى قضية « ثورة مصر » !!





التعليم والنظام الاجتماعى

عرض : **اسماعيل المهدوى**

هذا الكتاب استكمال لكتاب الشهر الماضى . وهو لنفس الباحثين الاجتماعيين الفرنسيين بيير بورديو وجان كلوديا سرون . عنوانه « إعادة الانتاج ــ عناصر لنظرية فى نظام التعليم » . يقصد باعادة الأنتاج مايسميه إعادة الانتاج الثقافى والاجتماعى ، أى المحافظة على النظام الاجتماعى القائم بتكرار توزيعه الثقافى والاجتماعى .

العنف الرمزى

يقول الكتاب إنه اعتمد على جهد جماعى من « مركز علم الاجتماع الأوروبى » للمعهد العملى للدراسات العليا . ويبدأ بقسم يسميه « الكتاب الأول » مكتوب بطريقة متحذلقة جدا على طريقة النصوص وشرح النصوص ! ومعظمه كلمات مكررة تدور حول كلمات مكررة ، لدرجة أنه اخترع طريقة جديدة فى الكتابة هى استخدام الحروف الأولى من بعض الكلمات المكررة لخفض تكرارها ! وهى : الفعل التربوى والسلطة التربوية والعمل التربوى والسلطة المدرسة ونظام التعليم والعمل المدرسى ! وعنوان هذا القسم الأول أو الكتاب الأول : « أسس نظرية فى العنف الرمزى » ! واتضح أنه يقصد ــ بطريقة تعريف الماء بعد الجهد بالماء ــ مايسمى طبقية نظام التعليم واستخدامه للسلطة الفعالة فى « فرض » الثقافة التى يراها . يقول : « الفعل التربوى هو موضوعيا عنف رمزى من حيث هو فرض لتحكم ثقافى بسلطة متحكمة » ! ولهذا يقول إن الفرق بين « الجامعة الليبرالية » ونظام التعليم الدينى أو الشمولى ، هو أن الجامعة الليبرالية تخفى حقيقتها بطريقة ناجحة . فكل المؤسسات تتجه إلى استخدام « الطريقة اللطيفة » بدلا من « الطريقة القوية » حتى فى الكنيسة والأسرة والمستشفى العقلية والجيش . والعمل التربوى ــ بعكس الجبر السياسى ــ قادر على المحافظة بطريقة أنجح ولمدة أطول على المعلومات التى يلقنها . والعمل التربوى قادر على إنتاج وإعادة إنتاج التكامل العقلى والتكامل الأخلاقى للمجموعة أو الطبقة التى يخدمها ، بدون رجوع إلى قهر خارجى أو جبر بدنى . فالعمل التربوى هو بديل الجبر البدنى . وهو لأنه غير مكشوف ، يكون فعالا أكثر . وبهذه الطريقة يمكن أن نفرض على أبناء الطبقات المتواضعة « ثقافة لم تصنع من أجلهم » ! وبخصوص تكرار أو إعادة إنتاج الروتين التعليمى ، يذكر الكتاب كلمة للعالم الاجتماعى دوركايم يقول فيها إن المدرس الشاب ينظم عمله فى الليسيه على أساس ذكرياته وهو طالب ، وإن مدرس الغد لايستطيع إلا

أن يكرر حركات مدرس الأمس الذى كان هو نفسه يقلد حركات أستاذه . ففى هذه الحلقة المفرغة من النماذج التى تعيد إنتاج بعضها ، من أين يأتى الجديد ؟! ويقول دوركايم إن المدرس مثل الكاهن يتمتع بسلطة معترف بها ، لأنه لسان شخصية معنوية تتخطى كيانه كفرد .

رأس المال الثقافى واللغوى

يقول الكتاب فى القسم الثانى ، إن مجموعات الطلبة الجامعيين مختارة على أساس معايير من الأصل الاجتماعى والجنس والماضى المدرسى اختياراً غير متساوٍ ، وإن تجاهل هذه الحقيقة يعنى تجاهل النتائج المترتبة عليها . فهناك مايسمى « رأس المال الثقافى » و« رأس المال اللغوى » ، يعبر عن الرصيد المتوارث من الأصل الاجتماعى ، ويؤثر فى النجاح فى التعليم بكل مراحله . والمصححون فى الامتحانات يعترفون دائما بأن الأساس هو الكتابة الجيدة ، وإنه حتى فى التاريخ فان المصححين يقدرون بشكل خاص الانشاء والعرض . وهذا يضع أبناء الطبقات الشعبية والمتوسطة فى اختيار أصعب من اختيار أبناء الطبقات العليا الذين يرثون أرصدة عالية من رأس المال الثقافى واللغوى ، مما يؤثر على فرص التحاقهم بالتعليم الجامعى حتى العلمى . فاللغة ليست فقط أداة تواصل ، لكنها أيضا مفردات غنية أو فقيرة ، ونظام تصنيف . والطبقات الشعبية هى الطبقات الأبعد عن اللغة المدرسية . ومن هنا فان النجاح فى كل مراحل التعليم (بما فى ذلك الالتحاق بالجامعة) يرتبط بالطبقة الاجتماعية من خلال أرصدة رأس المال الثقافى واللغوى المأخوذة عن الأبوين . وفى هذه الحالة ، فان التساوى بين بعض أبناء الطبقات الشعبية وبعض أبناء الطبقات العليا فى المستوى الثقافى واللغوى ، إنما يدل على أن أبناء النوع الأول اجتازوا انتخابا أصعب ونجحوا نجاحا أكبر .

وبخصوص الجنس ، يؤكد الكتاب على التفوق اللغوى الدائم للذكور على الاناث من مختلف الطبقات . ويناقش إحصائية تقول إن عدد الطلبة الذين لم يدرسوا لاتينى ولايونانى أو درسوا لاتينى فقط أكثر نجاحا من عدد الطالبات فى اللغة الفرنسية ، بينما من حيث الفئة التى درست اللاتينى واليونانى تفوقت الطالبات على الطلبة فى اللغة الفرنسية ، حيث حصلت الطالبات على ٦٤٪ من الدرجات فوق المتوسط مقابل ٥ر٥٨٪ للطلبة . ويفسر هذا الشذوذ عن القاعدة ، بأن دراسة اللاتينى واليونانى بالنسبة للفتيات اختيار أصعب منه بالنسبة للذكور ، مما يعنى أن النتيجة فى هذه الفئة تعبر عن عملية انتخابية أصعب ، يقصد تعبر عن استعدادات عامة أكثر تفوقا عند الطالبات . ومن ناحية أخرى ، فان الطالبات اللاتى من طبقات شعبية ومتوسطة هن أقل كثيرا فى الكفاءة اللغوية ، لأن سبب التخلف هنا مضاعف ، هو الأصل الاجتماعى والجنس . وعلى عكس ذلك ، فان الطلبة الذكور أبناء الطبقات العليا يملكون سببا مضاعفا للتفوق اللغوى ويذكر جدولا إحصائيا عن الكفاءة اللغوية بالنسبة للأصل الاجتماعى والجنس . يقول إن الحاصلين أو الحاصلات على فوق المتوسط من الدرجات فى اللغة ، هم عموما : ٦٢٪ طلبة و٤٦٪ طالبات . والتوزيع الاجتماعى هو : أبناء الطبقات الشعبية ٥ر٦٤٪ طلبة و٥ر٤٦٪ طالبات ، وأبناء الطبقات المتوسطة ٥٧٪ طلبة و٥ر٣٩٪ طالبات ، وأبناء الطبقات العليا ٦٧٪ طلبة و٥٣٪ طالبات .

ويذكر إحصائية أخرى عن العلاقة بين الكفاءة اللغوية ودراسة اللاتينى واليونانى فى الثانوى . يقول إن من لم يدرسوا لاتينى ولايونانى ، حصل منهم على درجات فوق المتوسط فى اللغة الفرنسية ٤٨٪ طلبة وطالبات أبناء الطبقات الشعبية ، و٤٦٪ أبناء الطبقات المتوسطة ، و٦١٪ أبناء الطبقات العليا . أما الذين درسوا لاتينى فقط ، فحصل منهم على درجات فوق المتوسط فى اللغة الفرنسية ٥٢٪ أبناء الطبقات الشعبية و٤٢٪ أبناء الطبقات المتوسطة و٤٨٪ أبناء الطبقات العليا . أما الذين درسوا لاتينى ويونانى ، فكانت نسبة المتفوقين منهم ٥ر٦١٪ أبناء الطبقات الشعبية و٤٥٪ أبناء الطبقات المتوسطة و٥ر٧٣٪ أبناء الطبقات العليا . ولاحظ أن هذا يؤكد أن المزيد من الدراسة أو المزيد من التأهيل الدراسى ، يرفع الأرصدة اللغوية والثقافية للطبقات الشعبية المحرومة من رأس المال اللغوى والثقافى . وعن تأثير الفلسفة فى اللغة ، يذكر إحصائية أخرى تثبت أن طلبة الفلسفة متفوقون على طلبة الاجتماع فى الكفاءة اللغوية .

ويتحدث الكتاب عن طقوس الاحترام التى يفرضها المدرس ، كما لو كانت شيئا غريبا ! ويركز بشكل خاص على « اللغة الأستاذية » التى يعتبرها أداة تعزيم أو سحر لا أداة تواصل . ويقول إن النظام الفرنسى يعطى قيمة كبيرة للقدرة الأدبية وتحويل أى خبرة إلى كلام أدبى . ورغم أنه يميز بين اللغة الجامعية وكافة اللغات الأخرى بما فى ذلك لغة الطبقات العليا ، إلا أنه يقول إن لغات الكلام تنقسم عموما إلى طرفين ، هما اللغة البرجوازية واللغة السوقية Vulgaire ، وإن اللغة البرجوازية هى رأس المال اللغوى المدرسى الذى ينمو بالتعليم ويشكل وسيلة مستترة من وسائل النجاح نتيجة الأصل الاجتماعى . ويقول إن اللغة المدرسية هى المعيار اللغوى « الصحيح » المفروض اجتماعيا والذى يحدد رأس المال اللغوى الاجتماعى . ويذكر صفات اللغة البرجوازية وصفات مايسميه اللغة الشعبية . فاللغة البرجوازية تتسم بالتجريد والشكلية والثقافة والتجميل ، بينما اللغة الشعبية تتسم بالسرعة والانتقال المباشر من الجزئى إلى الجزئى . ويقول إن درجة التحكم العملى فى اللغة المدرسية منذ المرحلة الابتدائية ، تعبر عن درجة الارتفاع فى الهرم الاجتماعى ، بحيث يتواكب الهرم المدرسى مع الهرم الاجتماعى من خلال اللغة . ولهذا يتكلم عن السهولة اللغوية الاضطرارية أو المفتعلة aisance forcée أبناء الطبقات الشعبية والمتوسطة ، والسهولة اللغوية الطبيعية aisance naturelle عند الطلبة أبناء الطبقات العليا . ويقول إن هذا يعبر عن طريقتين فى اكتساب التحكم اللغوى : الاكتساب المدرسى البحت والاكتساب القائم على التآلف غير المحسوس منذ الصغر . أو طريقة اللغة « المصححة » مدرسيا ، واللغة « الأليفة » . ويقول إن هذا النموذج اللغوى يوصف بأنه « الكلام مثل الكتاب » أو « الكلام المتعلم » Lettrée . ومع ذلك يصر الكتاب على أن تعليم هذه اللغة وهذه الثقافة هى خدمة للغة وثقافة الطبقات العليا !

الثقافة واللاثقافة

إن المسألة هنا تختلف عن مسألة الفصحى والعامية فى العربية . فاللغة الفصحى هى لغة قديمة تشبه اللاتينية بالنسبة للغات الأوروبية ، بينما العامية لغة متميزة ومتكاملة . إنما التشبيه الأدق الذى يصور اللغتين اللتين يتحدث عنهما الكتاب ، هو الفرق بين عامية المثقفين أو العامية الراقية والعامية السوقية أو الهابطة . فكيف يعتبر الانحياز إلى اللغة الراقية انحيازا طبقيا ؟! وكيف يعتبر الانحياز إلى الثقافة الراقية انحيازا طبقيا ؟! وكيف يقال إن النظام التعليمى الذى يفعل ذلك يخدم النظام الطبقى ؟! إن الفرق كبير بين مايسمى عند الفلاسفة الأرستقراطية أو « الخاصة » فكرياً فى مقابل « العامة » فكريا (والعامة فكريا قد يكونون من الملوك وقمة المجتمع !) ، وبين الأرستقراطية الطبقية فى مقابل الديمقراطية الطبقية أو الشعب . فالكلام عن أن رأس المال الثقافى ورأس المال اللغوى ميراث للأرستقراطية الفرنسية ، هو مدح فى الأرستقراطية الفرنسية وتصوير لها بأنها أرستقراطية فكرية أو أرستقراطية مثقفين . وقد قلت قبل ذلك إن مؤلفى الكتاب يخلطان بين الطبقات العليا والمثقفين . وهما يكرران هذا الخلط فى هذا الكتاب ، بل ويحاولان تبريره . من ذلك مثلا أنهما يأخذان عن مؤلف أمريكى اسمه كالفرتون أن « البرجوازية الكبيرة فى فرنسا بقيت جزئيا مخلصة للمثل الأعلى الثقافى للأرستقراطية التى أعطت صورتها الخاصة للثقافة السائدة » ، بينما فى الولايات المتحدة الأمريكية فان البرجوازية الصغيرة هى التى تطبع بطابعها التقاليد الثقافية . لكن هذا كلام لايمكن أن يعنى أكثر من أن البرجوازية الكبيرة الفرنسية تعتبر نسبيا مثقفة أو متعلمة أكثر من البرجوازيات الكبيرة فى أمريكا وغيرها . أما المثقفون الذين يصنعون وينشرون الثقافة فى التعليم وخارج التعليم ، فهم فئة محددة تعتبر فى غالبيتها من فئات البرجوازية الصغيرة . وهذا التقدم النسبى للبرجوازية الكبيرة الفرنسية يتضح فى إحصائية يذكرها الكتاب عن مديرى الصناعة فى أمريكا وأمثالهم فى فرنسا . يقول إن ٥٧٪ من مديرى الصناعة فى أمريكا خريجو مدارس ثانوية Colléges (وذلك فى عام ١٩٥٢ مقابل ٣٧٪ فى عام ١٩٢٨) ، بينما فى فرنسا فان ٨٥٪ من الشخصيات العامة المماثلة استكملوا الدراسات العليا ، و٨٩٪ من مديرى المؤسسات الصناعية الكبيرة فى فرنسا من خريجى التعليم العالى ، مقابل ٨٥٪ فى بلجيكا و٧٨٪ فى ألمانيا وإيطاليا و٤٠٪ فى بريطانيا .

إن طبقية التعليم لاتتمثل إذن فى خدمة الثقافة الراقية ، لأن الثقافة الراقية لاتقابل الثقافة الشعبية ولكن تقابل الثقافة

المنخفضة أو اللاثقافة . وإذا كانت الثقافة هى مايبقى فى الذهن بعد أن ننسى ماتعلمناه ، فالثقافة الراقية ورأس المال الثقافى هى ثمرة التعليم والدراسة ، والثقافة المنخفضة أو اللاثقافة هى ثمرة الجهل أو التجهيل . كذلك فان طبقية التعليم لاتتمثل فى خدمة اللغة الراقية واللغة الأدبية أو اللغة المتعلمة المثقفة . لكن الطبقية البرجوازية فى التعليم تحدث أولا بالتسييس البرجوازى المباشر أو غير المباشر ، وتحدث ثانيا بالتجهيل وخفض وسائل العلم والتنوير وحرية الفكر ، وتحدث ثالثا بالتساهل فى البرامج والامتحانات وهيئات التدريس وفتح الأبواب على مصاريعها أمام الزحف الدهمائى . فالعلم غير طبقى ، والثقافة العقلانية غير طبقية . العلم والثقافة والمعرفة هى ظواهر إنسانية عامة ، ولهذا لاتتبناها إلا الطبقات الثورية أو المستنيرة والأفراد الثوريون أو المستنيرون . ويجب أن نميز بين ثلاث مشاكل تختلط فى الكتاب اختلاطا كبيرا ، هى :

١ ــ مشكلة العدالة والمساواة والديمقراطية فى التعليم . وهذا يعنى ضمان تكافؤ الفرص أمام أفراد لا أمام طبقات . فقد رأينا فى العدد الماضى أن نسبة أبناء العمال هى أقل نسبة للملتحقين بالجامعات فى البلاد الشيوعية ــ وإن كان هذا الواقع يستلزم زيادة وسائل التأهيل والتعويض التعليمى والثقافى أمام الطبقات الشعبية .

٢ ــ مشكلة طبقية التعليم والثقافة . وهذا يحدث من خلال المذهبية الطبقية المباشرة أو غير المباشرة التى تنحرف بالتعليم والثقافة عن الاتجاه العقلانى التنويرى الانسانى لخدمة مصالح الطبقات الاستغلالية .

٣ ــ مشكلة التدهور وهبوط مستوى التعليم ومستوى الثقافة . وهذه أصبحت ظاهرة تنتشر فى العالم كله خصوصا منذ الخمسينات ، بسبب انتشار الاستعمار الأمريكى وعاداته ووسائله التجهيلية واللاعقلية ، وبسبب زيادة الزحف الدهمائى والعسكرى فى بلاد العالم وسيطرة الدهمائيين والعسكريين على السلطة ، وبالتالى انتشار أساليب التجهيل واللاعقل واللاثقافة والتساهل فى البرامج التعليمية وفى الامتحانات تحت شعارات الديمقراطية وتوسيع فرص التعليم . وهذه مشكلة أخرى ، لاتنحل بفتح أبواب التعليم الثانوى والعالى على مصاريعها أمام أبناء الطبقات الشعبية ، ولكن بفتحها أمام النابهين والأكفاء من أى طبقة كانوا .

الامتحانات

ينتقل الكتاب بعد ذلك إلى موضوع الامتحانات . ويبدأ بكلمة لكارل ماركس عن أن الامتحان ليس إلا التعميد البيروقراطى للمعرفة والاعتراف الرسمى بانتقال المعرفة العادية إلى معرفة مقدسة ! ويقول إن فرنسا تعطى ثقلا كبيرا للامتحان فى نظام التعليم ، وإنه يسيطر على التعليم الجامعى ، وإنه يحتل فى فرنسا مكانا لايحتله فى نظم التعليم الأوروبية الأخرى . لكنه لايشرح مظاهر ذلك ولابدائل ذلك ، ويتجاهل أن التساهل فى الامتحانات هو أهم أسباب التدهور العام فى مستوى التعليم . ويذكر من نتائج الامتحانات أو المسابقات توزيع الأصول الاجتماعية للطلبة فى المعهد العالى المسمى إيكول نورمال سوبريير والمعهد العالى القومى للادارة : فالطلبة أبناء الطبقات الشعبية ٨ر٥٪ فى المعهد الأول و٩ر٢٪ فى المعهد الثانى ــ مع أن هذه النسبة تصل إلى ٧ر٢٪ فى كلية الآداب و١٧٪ فى كلية الحقوق . أما الطلبة أبناء الطبقات المتميزة ، فيبلغون ٨ر٦٦٪ فى الايكول نورمال و ٨ر٧٢٪ فى معهد الادارة ، وأبناء الأساتذة ٤ر١٨٪ من طلبة المعهد الأول و٩٪ من طلبة المعهد الثانى .

ويشبّه هيئات التدريس بالكهنة ، ويقول إن نظام التعليم فى فرنسا متأثر بنظام الجزويت الذين كانوا يسيطرون على التعليم فى فرنسا وغيرها من البلاد الكاثوليكية . ويفسر بذلك الفرق بين فرنسا والبلاد الأوروبية البروتستانتية ، حيث كان الجزويت يهتمون بالأسلوب لا بالمعارف ، وبالآداب لا بالعلوم التجريبية . ولهذا طبعوا المثقفين الفرنسيين بطابع الروح الأدبية ، وجعلوا الأمة الفرنسية أمة تكتب جيدا وتتحدث ببراعة ، ولكنها منخفضة فى معرفة الأشياء .

ويقول إن نظام التعليم الفرنسى يعبد النظام الهرمى فى الدرجات والمؤسسات وإن هذه العبادة تجعل النظام الهرمى المدرسى تكرارا للنظام الهرمى الاجتماعى . فالتعليم يخفى الانتخاب الهرمى الاجتماعى تحت مظاهر فنية ، ويكرس الهرميات الاجتماعية بالهرميات المدرسية . ويقول إن معظم

الذين يستبعدون من مختلف مراحل التعليم نتيجة العجز عن الاستمرار ، يتخلفون بدون امتحانات وقبل أن يمتحنوا ، وإن هذه عملية انتخاب اجتماعى . ومن باب أولى ، فالكثيرون يتخلفون نتيجة الرسوب فى الامتحانات . والأغلبية العظمى (ولايقول أرقاما) ممن يتخلفون عن التعليم الثانوى أو أثناء التعليم الثانوى ، هم من أبناء الطبقات الشعبية .

ويناقش التعليم العالى للعلوم ، فيقول إنه من حيث الظاهر لايعتمد اعتمادا مباشرا على رأس المال الثقافى الموروث . لكن أولا ، فالرصيد اللغوى والثقافى مهم جدا فى التعليم الثانوى الذى بدونه لايصل الطالب إلى التعليم العالى للعلوم . وثانيا ، أن التحكم المنطقى والرمزى والعمليات الذهنية المجردة يعتمد أصلا على التحكم فى اللغة المكتسبة من الوسط العائلى . ويذكر إحصائية عن التعليم الثانوى ، هى أن أبناء العمال يشكلون ٣ر٢٠٪ من طلبة السادس فى الليسية ، مقابل ٩ر١٤٪ لأبناء الكوادر العليا وأصحاب المهن الحرة .

ويناقش قيمة الشهادات ، فيقول إنها تخضع لقانون العرض والطلب فى السوق وتتحدد قيمتها بدرجة ندرتها . ففى بلد تنتشر فيه الأمية ، تكون الشهادة الابتدائية ذات قيمة حاسمة فى التنافس المهنى . فمثلا فى الجزائر ٥٧٪ من الأفراد ليس لديهم أى شهادات تعليم عام ، بينما ٩٨٪ ليس لديهم شهادات تعليم فنى . ولهذا فان الشهادات الصغيرة تتخذ عندهم قيمة كبيرة . ومن ناحية أخرى ، فالمرأة كانت تقليديا متخلفة عن التعليم ، بحيث لم يتغير هذا الوضع إلا بالتطور الاقتصادى والتصنيع والتطور الاجتماعى الذى يسمح للنساء بالعمل فى مهن الرجال . ومن هنا يرى أن زيادة معدل التحاق الاناث بالتعليم الثانوى والجامعى فى فرنسا ، هو دليل على اتجاه ترشيد وديمقراطية فى نظام التعليم . ويفاخر بأن فرص الالتحاق بالجامعة فى فرنسا أصبحت اليوم متساوية تقريبا بين الذكور والاناث . ولكنه يلاحظ رغم ذلك أن الإناث ــ خصوصا من الطبقات المنخفضة ــ محكومات أكثر من الذكور بنوع معين من الكليات ، وخصوصا الآداب .

ويرجع مرة أخرى ، ليؤكد أن التنظيم التربوى محافظ وتقليدى ومعادٍ للتغيير ربما أكثر من الكنيسة نفسها . ويقول إن نظام التعليم يملك بحكم وظيفته سلطة انتخاب وتشكيل العناصر الجديدة التى تواصل وظيفته ، مما يجعله فى وضع يفرض فيه معايير تكرار نفسه . يقصد أن المدرسين هم الذين يصنعون المدرسين الذين يحلون محلهم ، وأنهم بالتالى يصنعونهم على صورتهم ! ولاحظ أن هذه أيضا مشكلة مفتعلة ! لكنه يكتفى بأن يكرر للمرة المائة كلمة دوركايم عن أن التعليم المدرسى أكثر محافظة من الكنيسة . ويقول إن التعليم يحافظ على ويلقن ويكرس الثقافة التى هى فى الحقيقة امتياز واحتكار للطبقات السائدة ، وإنه يفعل ذلك فقط بدافع المحافظة التربوية أو المحافظة على أن يبقى هو نفسه دون تغيير ، ومن هنا فان هذه المحافظة التربوية هى أفضل حليف للمحافظة الاجتماعية والسياسية فى المجتمع . ومعنى ذلك كما يقول أن نظام التعليم من خلال الدفاع عن مصالحه وعن استقلاله الذاتى ، يساهم بشكل مباشر وبشكل غير مباشر « المحافظة على النظام الاجتماعى » ! ولهذا يجعل عنوان هذا القسم من الكتاب « المحافظة على النظام » ! ويقول إن من سمات الفكر المحافظ تبرير الدفاع عن « النظام القائم » بفكرة « طبيعة الأشياء » ، أى بدعوى أن ذلك دفاع عن طبائع الأشياء ! ويقول إن الاتفاق كامل فى نظام التعليم بين وظيفة التلقين ووظيفة المحافظة على الثقافة ووظيفة المحافظة على النظام الاجتماعى ، وإنه بهذه الطريقة « يعيد إنتاج النظام الاجتماعى » . فالأساتذة الفرنسيون يقيسون الطلبة شعوريا أو لاشعوريا بناء على نموذج للطالب « الجيد » الذى يشبه ماكانوا عليه هم فى الماضى ، والذى يبشر بأن يكون مثلهم فى المستقبل . ويصف المحافظة المدرسية بأنها « علاقة اعتماد فى الاستقلال » dépendance par L'indépendance، وأن هذه العلاقة توحّد بين نظام التعليم وبين المصالح المادية والرمزية للطبقات السائدة . ويقول إنه فى تحليل إجابات استطلاع الرأى عن نظام التعليم والثقافة ومنها تعليم اللاتينى والتكوين المهنى ودور الأسرة فى التربية وما إلى ذلك من مسائل الثقافة والانسانيات ، أثبت هذا التحليل التحالف واتفاق وجهات النظر بين المعلمين أو الأساتذة وبين القطاعات المتحكمة فى الانتاج وفى جهاز الدولة من الطبقات السائدة . ويقول إن لنظام

التعليم وظيفة مزدوجة أو منافقة هى المحافظة على النظام الثقافى والمحافظة على النظام الاجتماعى ! ونظام التعليم يمارس وظيفته الاجتماعية والتى تتمثل فى تكرار سوء توزيع رأس المال الثقافى الموروث ، بطريقة منافقة تتمثل فى وظيفته الأيديولوجية وهى إخفاء هذه الوظيفة الاجتماعية والادعاء بالاستقلال الذاتى المطلق . وبهذه الطريقة يخفى دورة فى تكرار سوء توزيع رأس المال الثقافى بين الطبقات من خلال حياده واستقلاله الذاتى . فنظام التعليم محايد ومستقل ذاتيا فى ربط وظيفة التلقين بوظيفة المحافظة على تركيبة العلاقات الطبقية . وهو يشبّه هيئات المعلمين بهيئات المسئولين عن نظام الدولة ، ويطبق عليهم قول فردريك إنجلز عن مسئولى الدولة : « هذه الطائفة التى تبدو أنها تقوم خارج أو بالأحرى فوق المجتمع ، تعطى الدولة مظهر الاستقلال إزاء المجتمع » . وهذا فى الحقيقة خلط غريب ، لأن وظيفة التعليم والتثقيف تختلف عن وظيفة الحكم والقهر الطبقى . والمحافظة على رأس المال إن وجد ، ليست من نوع المحافظة على الظلم أو المحافظة على الاستغلال . والامتيازات الثقافية امتيازات مرغوب فيها ، طالما أنها امتيازات ثقافية حقيقية وليست من نوع الامتيازات الثقافية الكنسية واللاهوتية . والذى يؤخذ على نظام التعليم هو التقصير أو الفشل فى نشر المعرفة والثقافة بين التلاميذ والطلبة ، وخدمة الاتجاهات التجهيلية واللاعقلية ، وطمس فروق الذكاء والثقافة تحت اسم المساواة والديمقراطية . لكن الكتاب يأخذ على نظام التعليم أنه يمارس ذاتيا المحافظة على نظام عدم تكافؤ الفرص بين الطبقات !

ويذكر إحصائية عن الأصول الاجتماعية للمدرسين أقل من ٤٥ سنة عام ١٩٦٤ ، تقول إن مدرسى الابتدائى كانوا ٣٦٪ من طبقات شعبية و٤٢٪ من البرجوازية الصغيرة و١١٪ من البرجوازية المتوسطة والكبيرة . أما مدرسو الثانوى والتعليم العالى ، فتوزيعهم معا كما يلى : ١٦٪ من طبقات شعبية ، و٣٥٪ من البرجوازية الصغيرة ، و٣٤٪ من البرجوازية المتوسطة والكبيرة . وبخصوص أساتذة التعليم العالى بالذات ، يقول إنه لاتوجد إحصائية منفصلة عنهم ، ويقدم بدلا من ذلك إحصائية عن الأصول الاجتماعية لطلبة المعهد العالى الايكول نورمال (ويبدو أن خريجيه يعملون فى التدريس فى الجامعة) ، هى : ٦٪ من الطلبة أبناء طبقات شعبية ، و٢٧٪ أبناء طبقات متوسطة ، و٦٧٪ أبناء طبقات عليا .

ويناقش بعض تقييمات الطلبة من زاوية أنها تكرار للتقييمات الاجتماعية السائدة ! من ذلك مثلا « نابغ » و« جاد » ، أو « ممتاز » و« سوقى » ، أو « قوى فى الموضوع » و« قوى فى الفرنسية » ! ويقول إن أساتذة التعليم العالى أبناء البرجوازية الصغيرة أو أبناء البرجوازية المتوسطة والكبيرة ، يتصرفون بطريقة تحافظ على « القيم الأرستقراطية » المفروضة على التعليم الفرنسى بحكم تقليده وبحكم علاقاته بالطبقات المميزة . ويبدو أنه يخلط هنا أيضا بين الأرستقراطية الفكرية والأرستقراطية الاجتماعية ، حيث أن يتكلم بعد ذلك عما يسميه « الوراثة البرجوازية والأيديولوجية الأرستقراطية للمولد » — « إيديولوجية المواهب » !

ويناقش العلاقة بين فرص التعليم والخصوبة التناسلية ، فيقول إنه فى الطبقات الخصبة تناسليا كالأجراء الزراعيين والمزارعين والعمال ، فان فرصة الدخول فى السنة السادسة المدرسية تنخفض بزيادة النسل عن ابن واحد ، بينما فى الفئات الأقل خصوبة مثل الحرفيين والتجار والموظفين فان هذا الانخفاض يحدث بعد الابن الرابع . ويقول إنه من حيث الالتحاق والتخلف ومن حيث التكوين الاجتماعى للطلبة ، فان النظام الهرمى المدرسى — نظام الابتدائى والثانوى والتعليم العالى بمستوياته — يعيد تكرار النظام الهرمى الاجتماعى ! فرأس المال الثقافى موزع بطريقة غير متساوية اجتماعيا . ونظام التعليم يشارك فى هذا التوزيع غير المتساوى من خلال الحياد والسلبية . وفى رأيه أن هذه السلبية إزاء عدم المساواة فى توزيع رأس المال الثقافى ، هى أكبر خدمة للنظام الاجتماعى ، وإنها أكبر من وظيفة المذهبية السياسية أو الدينية فى التعليم ! وواضح أنه لم يتنبه إلى أن المذهبية السياسية أو الدينية فى التعليم تعنى التجهيل واللاعقل وزيادة عدم المساواة فى توزيع رأس المال الثقافى ، بل وتبديد رأس المال الثقافى نفسه .

وباسم المساواة فى تكافؤ الفرص الطبقية لا الفردية ، يناقش كلمة لباحث اسمه فيرمو جوشى . يقول فيرموجوشى إن شعورا بالذنب يمنع من قراءة الاحصائيات عن الأصول

الاجتماعية لطلبة الكليات ! وهذا خطأ طبعا ، لأن من الضرورى دراسة الوقائع الاحصائية من الاتجاه الصحيح . وعلى كل حال ، يقول جوشي إنه لايرى أن المقرطة الحقيقية للتعليم تكون بتطوير أنواع من التعليم التأهيلى لأبناء الأوساط المتواضعة أو المنخفضة الثقافة ، ولكن يكفى أن يلتحق ابن العامل بمدرسة أو بمعهد فنى ويصبح بعد تخرجه فنيا أو مهندسا ، وأن يتجه ابن الطبيب مثلا إلى التعليم الكلاسيكى والكليات ! ويرد الكتاب بأن هذا يعنى المحافظة على « النظام الاجتماعى » . ويسميه sociodicée بمعنى لاهوت اجتماعى أو تبرير اجتماعى ، على وزن théodicée(نظرية العدالة الإلهية) ! والحقيقة أنه لايمكن خفض عدم المساواة فى توزيع رأس المال الثقافى ، إلا بخفض الفروق بين الطبقات . وهذه ليست وظيفة نظام التعليم . ولكن يدخل فى وظيفته تقديم المساعدات التعليمية والتثقيفية التأهيلية والتعويضية لأبناء الطبقات المعوقة ثقافيا . ومن ناحية أخرى ، فمن الخطأ إنكار المواهب والذكاء الوراثى . فالكتاب يقول إن وراثة الثقافة هى فقطوراثة مكتسبة من الأسرة ، وإن المحرومين من الوراثة الثقافية محرومون فقط لأنهم تربوا فى ظروف معدومة الثقافة أو منخفضة الثقافة . ولكن هذا غير صحيح . فالجهاز العصبى نفسه له دور فى الاكتساب وعدم الاكتساب من داخل أو من خارج الأسرة ، والجهاز العصبى يتأثر وراثيا بتكرار الأجيال المثقفة أو الأجيال الأمية والجاهلة . فالفكر ليس وظيفة روحانية تهبط من السماء ، ولكنه وظيفة مناطق معينة من اللحاء الدماغى . وإذا كان علم تحسين النسل عند الحيوان يقدم حقائق كثيرة عن تحسين وترقية مختلف الوظائف عند الحيوانات ، فان هذا يوضح لنا الميكانيزمات الوراثية لارتقاء أو تدهور الوظيفة العضوية للفكر عند الانسان . وبدون نشر التعليم الحقيقى والثقافة الحقيقية خلال عدد كاف من الأجيال ، فانه لايمكن خفض عدم المساواة فى توزيع رأس المال الثقافى بين الطبقات ، وبالتالى لايمكن خفض مشكلة عدم المساواة فى توزيع الأصول الاجتماعية للطلبة فى التعليم . هذه ليست حلقة مفرغة ، لأن الأساس فيها هو تعليم وتثقيف الآباء وتأهيل الأبناء تعليميا وتثقيفيا من خارج نظام التعليم أيضا . وإلا فما هى وظيفة مؤسسات الثقافة والإعلام ؟!

ويختم الكتاب فصوله بملحق عن تطور تركيبة فرص الالتحاق بالتعليم العالى . يقول إنه لايمكن تقديم صورة واسعة عن هذا التطور لأن مركز الاحصاء الذى يعتمد عليه لم يكن ينشر إحصائيات عن هذا الموضوع . وعلى كل حال ، ففى الفترة من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٦ ، ارتفعت فرص الالتحاق بالتعليم العالى لكل الفئات الاجتماعية . وهذا لايعجب مؤلفى الكتاب اللذين يطلبان المساواة العامة بين فرص كل الفئات الاجتماعية ! وفى رأيهما أن زيادة فرص الالتحاق بالجامعة أمام ابن العامل مثلا من ٥ر١ إلى ٩ر٣ فرصة فى الفترة المذكورة ، لايكفى لتغيير الصورة وجعل التحاقه بالتعليم العالى محتملا وليس غير معقول . ويذكر جدولا إحصائيا كبيرا عن تطور توزيع فرص الالتحاق بالجامعة وكلياتها بالنسبة لأبناء الأصول الاجتماعية المختلفة وبالنسبة للذكور والاناث . ويقول إنه زاد اتجاه الطلبة أبناء الأصول الاجتماعية المحرومة نحو كليتى الآداب والعلوم ، وزاد اتجاه الطلبة أبناء الأصول الاجتماعية المميزة نحو كليتى الحقوق والطب . ويسمى هذا باسم « التخصص الاجتماعى للكليات » ، ويقول إنه تعمق فى الفترة المذكورة . ويقول إن ٧ر٨٤٪ من أبناء الأجراء الزراعيون و١ر٧٥٪ من أبناء المزارعون و٧ر٨٢٪ من أبناء العمال التحقوا بكليتى الآداب أو العلوم . أما عن الجدول المذكور ، فأهم ماورد فيه هو أنه فى الفترة من ١٩٦١ — ١٩٦٢ حتى ١٩٦٥ — ١٩٦٦ ، زادت فرص احتمالات الالتحاق بالكليات الخمس للجامعة (العلوم والآداب والحقوق والطب والصيدلة) كما يلى بالنسبة لمختلف الأصول الاجتماعية : الأجراء الزراعيين زادت الفرص من ١ر١ فرصة الى ٧ر٢ والمزارعين من ٤ر٣ إلى ٨ ، والعمال من ٣ر١ إلى ٤ر٣ ، والمستخدمين من ٩ إلى ٢ر١٦ ، والمديرون فى الصناعة وفى التجارة من ٩ر١٣ إلى ٢ر٢٣ ، والصناعيون منهم من ٤ر٥٤ إلى ٥ر٧١ ، والكوادر المتوسطة من ٩ر٢٤ إلى ٤ر٣٥ ، وأصحاب المهن الحرة والكوادر العليا من ٣٨ إلى ٧ر٥٨ . ولم يذكر هنا أيضا أى إحصائيات بسيطة مباشرة عن التوزيع النسبى المئوى لأبناء الأصول الاجتماعية المختلفة فى الجامعة أو فى التعليم العالى فى فرنسا ، كتلك الاحصائيات المفيدة التى أوردها فى الكتاب السابق عن بلاد الديمقراطيات الشعبية .

فؤاد زكريا :
خطاب إلى العقل العربى

رفعت سلام

تكمن القيمة الأساسية لأحدث ما صدر للكتور فؤاد زكريا ـــ « **خطاب إلى العقل العربى** » ـــ فى أنه مواصلة دؤبة وصلبة لجهد صاحبه. فى إعادة الاعتبار للعقل ، وتأكيده كطاقة تساؤل لا تسليم ، وأداة بحث لا استسلام ، وفعالية اكتشاف لا استنامة . أى أنه ـــ العقل ـــ فى جميع الأحوال ، طاقة إنسانية خلاقة ومبدعة وقادرة .

والكتاب يقدم دفاعه عن العقل والإنسان العربى ، من خلال ثلاثة فصول يتناول الفصل الأول **واقع الثقافة العربية** : كيف نفكر فى أزمة الثقافة ؟ ، وهم الأصالة والمعاصرة ، وثقافتنا المعاصرة بين التعريب والتغريب ، وثقافة بلا أمن ! ، ومحنة الثقافة عند الشباب العربى ، والتجربة الثقافية فى الكويت .

أما الفصل الثانى ، فيتناول **الفكر والممارسة فى الوطن العربى** : الإيمان والعلم ، ومرض عربى اسمه الطاعة ، وقضية « الأفكار المستوردة » ، وأسطورتين عن الحاكم والأعوان ، ومفهوم الإرهاب من زاوية عربية ، وإحدى المحاولات الغربية لفهم العقل العربى .

ويقدم الفصل الثالث ـــ والأخير **أضواء على العالم المعاصر** : أمريكا كمحقل تجارب العالم ، ولعبة السنة الكبيسة ، و « ايديولوجية » التسلح ، والحرب النووية وصراع « الايديولوجيات » ، والعقل البشرى والعقل « الالكترونى » ، والإنسان فى فكر سارتر ، والتجربة الموسيقية بين الحضارات .

ورغم أن فصول الكتاب قد تم توليفها مما كتبه فؤاد زكريا لمجلة العربى على مدى أحد عشر عاما ، إلا أن فصول الكتاب قد تجاوز ـــ بدرجة كبيرة ـــ ما ينشأ عن هذه الوضعية ، فى العادة ، من بعثرة وتشتت ، استنادا على **وحدة قضيته** : الدفاع عن العقل العربى ، **ووحدة منهجه** : إعادة النظر فى المفاهيم السائدة ، والكشف عن تناقضاتها الداخلية ، وزيفها الخفى ، وبناء مفهوم جديد « عقلانى » . هكذا ـــ على سبيل المثال ـــ يعيد النظر فى مفاهيم الأصالة والمعاصرة والإيمان والعلم والأفكار المستوردة والإرهاب ، لإثبات حقيقة الإنسان ، وفاعليته ، وحريته ، وقدرته على تشكيل حياته وتغييرها إلى حياة تنتفى فيها الجهالة والقهر والظلم والغيبية . وهكذا ـــ على سبيل المثال ، أيضا ـــ فإن « قدرا كبيرا من الطاقات الذهنية لمفكرى الأمة العربية الحريصين على مستقبلها يضيع هباء فى أمور كان ينبغى أن نكون قد تجاوزناها منذ أمد بعيد . فكم من كتابات ملتزمة أصبحت تخصص اليوم

لمجرد إثبات أن العقل ضرورى للأمة العربية ، وللرد — مثلا — على أولئك الذين لا يكفون عن الحط من شأن العقل والتشكيك فى قيمة العلم » .

ولكن هذا الدفاع المجيد عن العقل والإنسان لا يخلو من بعض الأحكام المطلقة المتناثرة ، والتى تتعارض — أحيانا — مع النهج السائد بالكتاب . فالمفهوم الغالب للمثقف — فى الكتاب — يتعارض وحملة المؤلف ضد تزييف الوعى . فالمثقف — لديه — « كان فى معظم العصور خارجا عن إطار القيم الشائعة ، تطلعا منه إلى عالم أفضل » ، و « من طبيعة المثقف أن يكون متطلعا إلى الأمام ، وأن يستخدم فكرة وفنه فى سبيل تحقيق صورة مستقبلية للمجتمع الانسانى » . وهو تصور يتعامل مع المثقفين ككتلة واحدة ، مستوية بلا تناقصات ، بما يلغى الوجود التاريخى للمثقفين المدافعين عن « القيم الشائعة » وترسيخها واستمرارها . بل أن هذا التصور يحول « تقدمية » أو « ثورية » المثقف إلى « طبيعة » ، بما يوحى بملمح مثالى يشوب المفهوم . وإذا كان هذا التصور هو الغالب — فى الكتاب — لمفهوم « المثقف » ، إلا أن ثمة إشارات إلى « ترك مقاليد الثقافة لعقول متخلفة » ، مما **يتعارض مع النظرة السابقة** .

ومن ناحية أخرى ، تتخذ صيغة « الاتباع والإبداع » ، التى يقترحها الدكتور فؤاد زكريا ، بديلا عن « الأصالة والمعاصرة» ، منحى تقنيا ، يتصل — أكثر — بمجال الابتكار ، ويبتعد — أكثر — عن مجال الفكر ، بلا شمولية ، فضلا عن أن الصيغة نفسها لا تمثل إضافة خاصة ، إذ هى محور بحث أدونيس فى كتابه الشهير « الثابت والمتحول : بحث فى أصول الاتباع والإبداع عند العرب » ، والذى صدرت طبعته الأولى فى أوائل السبعينيات .

أما ما يثير الاستغراب — حقيقة — فهو الحكم المطلق الذى يصدره بشأن « الأجيال الجديدة » : « الرأى الذى أود أن أدافع عنه هو أن ثقافة الأجيال الجديدة فى الوطن العربى يشوبها الاضطراب والخلط وضيق الأفق » . وهو عودة إلى منطلق التعامل مع « الكتلة الواحدة » المتسوية ، والأحكام العامة الذهنية . ولكن هذا الحكم المطلق يجد — أيضا — نقيضه ، فى الحديث « الأجيال الجديدة من الشباب المتطلع إلى التغيير والتقدم » .

ونتفق مع الدكتور محمد الرميحى — فى تقديمة للكتاب — فى أن « فؤاد زكريا فى هذا الكتاب — وهو عينة من كتاباته — يختار بكل وعى أشكال الثقافة التى يدعو إليها ، فهو ضد (ثقافة الجريمة والجنس ، والثقافة المشوهة للقيم الإنسانية) ، وضد ثقافة (التبعية والمحاكاة الممسوخة) ، لكنه مع الثقافة الراقية والعلمية مهما كان مصدرها ، فهو يختار بوضوح لا يعرف اللبس أى نوع من الثقافة يدعو اليه » .

إنه — مرة ثانية — جهد عقلى نقدى ، دفاعا عن العقل العربى ، فى ظل أوضاع وأفكار سائدة تفرض إهداره ومصادرته . فهو — بذلك — يمثل قيمة التمرد على المبتذل والسوقى والغيبى السائد .

قضية

« الحريم السياسى » .. ممنوع من التداول

أصدرت السلطات المغربية قرارا بمنع كتاب « **الحريم السياسى** » لفاطمة المرنيسى ، بعد بضعة شهور من صدور الكتاب وتوزيعه ، على نحو ما جرى فى القاهرة مع كتاب « **سوسيولوجيا الفكر الاسلامى** » للدكتور محمود اسماعيل .

ويعلق الشاعر محمد الأشعرى — فى الملحق الثقافى لجريدة الاتحاد الاشتراكى المغربية — أن فى الأمر ما يدعو للسخرية من عين الرقيب ، ذلك أن هذه العين التى لا تنام إلا قليلا غفت شهورا عديدة حتى نفدت الدفعة الأولى من الكتاب ، ولم توقظها من هذه الغفوة الحميدة سوى وشاية **وزارة الأوقاف والشؤون الاسلامية** . وفى بلادنا ، تشكل « الوشاية » جزءا من مسطرة الحصار . فقبل هذه الحادثة ، أدت وشاية جمعية آباء تلامذة مدرسة ثانوية ما إلى منع « **موسم الهجرة إلى الشمال** » بعد طبعته الثامنة وتداولة فى السوق وفى المناهج الدراسية سنوات طويلة . وتعقبت وشاية أخرى « **الخبز الحافى** » بعد طبعته الثانية ، وبعد نفاد حوالى عشرين ألف نسخة منه .

.. وكل هذه الأمثلة ، وأخرى معروفة لدى القراء ، تجعلنا نتساءل عما إذا لم تكن الرقابة قد أصبحت منعا فى المطلق ، دون ضوابط ولا حدود ، قبل النشر وبعده وأثناء البيع ، وبعد الصدور بسنوات .

إن كتاب الأستاذة فاطمة المرنيسى لم ينزل للسوق مهربا تحت المعاطف . وأن تسمح السلطة بتوزيعه وتداوله مدة معينة ، فمعنى ذلك أن الكتاب اكتسب حق التداول ، ولا حق لأحد أن يلغى هذا الحق حسب مزاجه متى شاء ، وإلا صار من حق السلطة أن تعتبر ما اشتريناه حلالاً مباحا واحتفظنا به فى مكتباتنا « حيازة لممنوع » يعاقب عليها القانون ! غير أن أخطر ما فى هذه الممارسة هو عشوائية القرار التى تضرب فى العمق حرية التعبير والنشر . فالمنع هو مجرد قرار إدارى متروك فى أيدى السلطة ولارادتها العمياء .

ولقد حان الوقت للوقوف ضد هذه السلطة المطلقة فى المنع والإباحة . ففى البلاد قوانين ومحاكم تستطيع معالجة هذه الأمور حتى لا تبقى « قراءة الرقيب » سلطة فوق القانون ، وحتى يستطيع « الممنوع » الدفاع عن نفسه والإفلات من سلطة التأويلات العمياء .

قصص قصيرة

الزهور .. تبحث عن آنية

لا تنحصر حدود عالم هذه المجموعة ــ أحدث ما صدر للقصاص السعودى **عبد العزيز مشرى** ــ داخل أسوار المستشفى ، برغم سيطرة المستشفى ــ كمكان ومفردات وحركة مناخ ــ على عالم المجموعة ، بل تصبح المستشفى ــ رغم أسوارها ــ تكثيفا للعالم الشاسع خارج الأسوار والجدران ، بمفرداته وحركته ومناخه وعلاقاته الانسانية ، وبالذات فى لحظات الأزمات التى تصل ــ فى حدتها ــ إلى تهديد الكيان الإنسانى نفسه . وتصبح الأسوار والجدران الخارجية للمستشفى هى الأسوار والجدران المحيطة بالإنسان وعلاقاته ، لتفصل الداخل عن الخارج ، وتثقل بوطأتها على الإنسان ثقل جدران الزنزانة .

وفى لحظة الأزمة (المرض) ، يتكشف العالم فى انقسامه الحاد ، الذى يبدو طبيعيا ، بين المأزومين (المرضى) وبين من يفترض أن حل الأزمة بأيديهم (هيئة التمريض) . وهو انقسام جذرى ، يجسده عدم وجود لغة مشتركة بين الطرفين (فالمرضى يتحدثون العربية والآخرون يتحدثون الإنجليزية) ، وافتقاد أية علاقة مشتركة بينهما سوى فى مستواها الأدنى الوظيفى . وفيما يبدو عالم الطرف الأول (المأزومين) عالما إنسانيا بحرارته وسعيه الدائب للتواصل الدافىء ، وعلاقاته الداخلية المفعمة بالحيوية ، يبدو العالم الآخر صلدا ، متجهما ، محتشداً بالأوامر والنواهى والصرامة الميكانيكية الفظة . وهو عالم مخيف ، غامض ، لا يستجيب لمحاولات إقامة جسر ــ بأى معنى إنسانى ــ للتواصل معه . أما إذا انتقلت المحاولة من الكلام ــ الذى لا يأبه به أحد ــ إلى الفعل الذى يكسر الحدود المفروضة ، فلا يكون رد الفعل بأقل من البتر ، ليبقى الإحساس « بتنفيذ الحكم الصحى فى باطن القبو الإجبارى » .

والقوانين السائدة فى هذا العالم تبدو كقوانين قدرية لا مجال لاختراقها (يلعن أبوكم .. كل شىء ممنوع .. ممنوع .. حتى الضحك والغناء .. احنا ما طلبنا نرقص ولا نشرب .. كفاية قتلتمونا) ، والمحاولة تعتبر جنونا يستنفر القوى لوأدها قبل استفحالها . ويأخذ التمرد أشكالا متفاوتة ، تبدأ من الرغبات المكبوتة ، إلى المشاغبة ، إلى اختراق القوانين . ولكنه ــ فى جميع الحالات ــ يأخذ الطابع الفردى ، الهامش ، طابع اليأس من التغيير والشعور الكامن بالعجز عن المواجهة ، التى تبدو نتائجها ــ فى ظل تلك الظروف ــ معروفة سلفا .

عالم مثقل بالألم والعذاب ومرارات الغربة والبكاء الداخلى والرغبات المقموعة ، والبحث الدائب عن النسيان والسلوى ، سدى . عالم من الأشياء الصغيرة والحركات العابرة والكلمات القليلة اليومية واللغة البسيطة المتقشفة ، التى تكشف ــ فيما وراء السطح ــ عن التكوين الداخلى للعالم ، وصراعاته الدموية .

إنها زهور تبحث عن آنية ، فلا تجد غير آنية البول البلاستيكية الشائهة .

وهو العمل الخامس للمؤلف ، بعد رواية واحدة : « الوسمية » ، وثلاث مجموعات قصصية : « موت على الماء » و « أسفار السروى » و « بوح السنابل » .



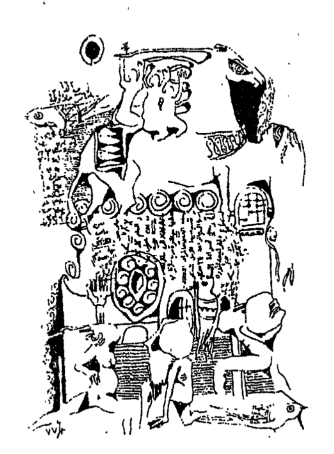
فصول : الأسماء « اللامعة » .. وأزمة النقد الأدبى

خصصت مجلة « **فصول** » عددها المزوج الأخير لدراسة **الشعر العربى الحديث** ، من خلال نتائج بعض الشعراء (شوقى وصلاح عبد الصبور والفيتورى وأدنيس وعفيفى مطر ودرويش وحجازى) ، وبعض الظواهر الشعرية (الغموض ، والبنية الدرامية ، وصورة المرأة ، ولغة الضد ..) .

ويضم العدد دارستين من أهم الدراسات النقدية التى نشرت فى الفترة الأخيرة : **ظاهرة الغموض فى الشعر الحر** لخالد سليمان ، **وقراءة شاكر عبد الحميد فى ديوان « أنت واحدها .. » لعفيفى مطر** . تمثل الدراسة الأولى اقتحاما متأنيا وتفصيليا لإحدى القضايا الرئيسية الشائكة فى الشعر العربى الحديث ، من خلال تحليل أنماط الغموض ، سواء فيما يتصل بغموض الرمز ، أو الغموض اللفظى ، أو تعددية المراجع . وهى القضية التى تهرب منها كثير من النقاد والباحثين ، أو تماسوا معها تماسا عابرا .

أما الدراسة الثانية ، فهى ــ فى جوهرها ــ درس فى مسئولية الكتابة ، والاحتشاد ــ بكل معنى الكلمة ــ لموضوع الدراسة ، بما الكتابة فعل جاد وابداعى ، وليست عملا عابرا استهلاكيا ، وبالذات بالنسبة لعمل ليست السهولة من سماته ، كديوان مطر الأخير .

ومن بعد ، يتسم العدد **بفقدان التوازن** : حيث تركز الغالبية العظمى من المواد على شعراء وظواهر الجيلين الأول والثانى من تجربة الشعر « الحر » أو « التفعيلى » ، دون أن يبقى للتجربة الشعرية السابقة عليها غير دراستين فى قصيدتين لشاعر واحد : أحمد شوقى ، ودون أن يبقى للتجربة الشعرية التالية سوى دراسة فى شعر الثانينيات الفلسطينى ، وقراءة فى شعر حسن طلب ، فى مقابل حوالى عشرة أعمال عن تجارب الجيلين الشهيرين . تبقى ــ إذن ــ التجارب الفاصلة بين شوقى وصلاح عبد الصبور غير ممثلة فى العدد . كما تبقى تجربة شعراء السبعينات غائبة عن سياق العدد ، وخاصة أن قراءة إدوار الخراط قد اقتصرت على تجربة حسن طلب كشاعر مفرد . فالعدد ــ



بذلك — لا يمثل « الشعر العربي الحديث » ، بقدرما يمثل ملامح تجربة الجلين الأول والثانى من أجيال الشعر « الحر » بالاستناد على الأسماء « اللامعة » فى التجربة .

وتبقى ندوة العدد « أزمة الابداع الشعرى » **شاهدا على وجود أزمة — حقا — ولكن فى الفكر النقدى ، لا الإبداع الشعرى . فمدير الندوة — الدكتور صلاح فضل — يفترض ، بل يفرض وجود أزمة فى الإبداع الشعرى ، كحكم سابق على المناقشة ، بلا حيثيات ، أو تحديد لماهية أو طبيعة الأزمة ، بما هى — فى غرفة — حقيقة مطلقة ، لينتقل — مباشرة — إلى « ظواهرها » . وفى هذا السياق ، يشير — وبنفس لهجة تقرير الحقائق البديهية — إلى أننا نفتقد ، على العموم ، حدا أدنى من الجودة الشعرية ، دون أن يعنى بالتساؤل عما إذا كانت هناك حدود دنيا وقصوى للجودة الشعرية . وفى موضع آخر ، يرى أن الشاعر كان على الدوام وما يزال « نصف نبى » ، دون تقديم مبررات هذا التحديد الكمى بعينه .**

ويتهم الدكتور محمود الربيعى الشعر العربى بأنه لم يعصم من وقوع الكارثة ، بما يشى بأنه يفهم دور الشعر باعتباره أداة منع الكوارث (ياله من مفهوم غريب !) ومرشداً ومعلما . ويتساءل باستنكار وعدائية : هل كان الشاعر — حينئذ — محتاجا إلى ناقد لأداء هذه الرسالة ؟ ولا يقتصر الأمر على الفهم المغلوط للعلاقة بين الشعر — الذى لا يعصم من الكوارث — والمجتمع ، بل يمتد هذا الفهم إلى العلاقة بين الشعر والنقد : « ان النقد العربى فى حاجة الى شعر عربى جيد (مَا هى مواصفات هذه الجودة ؟) لكى يصبح نقدا جيدا ، والعكس ليس صحيحا ، فليس على الشاعر أن ينتظر الناقد لكى يوجهه » . وتصبح العلاقة — بذلك أحادية ، لا جدلية ، والشعر هو المسئول ليس فقط عن منع كوارث المجتمع ، بل — أيضا — عن كوارث النقد !

وتمثل قضية « شعراء السبعينيات » مظهرا للأزمة لدى أحمد عبد المعطى حجازى . وبرغم أنه يصفهم بأنهم « شبح غامض .. لا نعرف من هم .. ولا نعرف شيئا عن مواهبهم » ، ولا نستطيع أن نتحدث عنهم الآن حديثا دقيقا ، إلا أنه — رغم ذلك يتساءل فى تقريرية : لماذا كانت هذه المرحلة فقيرة ومجدبة إلى هذا الحد ؟ **فهو يصدر حكمه بفقر وإجداب المرحلة ، برغم اعترافه بعدم المعرفة !**

والطريف — حقا — أن الدكتور الربيعى يطالب بالسماح لهذا الجيل بقدر من المشاركة فى الندوات ، لا لشيء إلا لكى لا يظل يصور نفسه فى صورة « الضحية » و « الكنز المطمور » ، ولتحميله مسئولية أزماتنا الحالية .. !

أما كمال أبوديب ، فكانت آراؤه الأكثر اتساقا وتماسكا فى الندوة . فقد انطلق من عدم وجود أزمة الابداع الشعرى ، وأرجع الازمة إلى عملية التلقى . وأشار إلى قلقه الكبير تجاه أى محاولة لإطلاق أية أحكام على جيل السبعينيات . على أنه انزلق — من بعيد ، وهو ما سمح له به سياق الندوة — إلى الحديث عن جهوده النقدية فى دراسة الشعر العربى ، وانجازاته الخاصة .

أما الموقف المتسق من جيل السبعينيات — ردا على موقف حجازى — فقد صدر من الدكتور صلاح فضل : إننا قد ظلمنا جيل السبعينيات فيما أصدرنا عليه من آراء وأحكام ، خصوصا وأنه لم يتح له البعد الزمنى التاريخى لكى يتبلور وجوده ويكتمل تعبيره عن نفسه .. **جيل السبعينيات ما يزال يتشكل فى التاريخ ، ولا ينبغى أن نصادر عليه .**

واذا كان أبو ديب قد أرجع الأزمة إلى التلقى ، فان حجازى يحمل النقد الأدبى المسئولية : فهناك نقاد وكتب ومجلات وكتابات نقدية ، ولكن الإبداع الشعرى العربى — بالرغم من ذلك — لم يؤخذ مأخذ الجد من قبل النقاد العرب . وهو ما يتفق فيه معه الدكتور الربيعى : إن النقد العربى مقصر فى أداء رسالته .. تقصيرا كبيرا ، وذلكم لأنه ما يزال يدور فى بحث الايديولوجيات والمناهج ، والمدارس والمذاهب ، ولأنه ما يزال يغرق الأفكار النظرية . ولعل ذلك ما حدا بالدكتور صلاح فضل أن يعدل من موقفه المبكر ليرى أن الأزمة ماثلة فى الإبداع كما هى ماثلة فى النقد .

هكذا ، تتبدى الأزمة : **أزمة الفكر النقدى** ، فى عدم الاتساق ، حتى لتبدو المواقف النقدية بمثابة « نظرات » أو « آراء » متناثرة ، تفتقد النسق المنهجى الذى ينظمها فى وحدة منسجمة بلا تضاربات . هكذا ، لاتتبدى الأزمة فى الابداع الشعرى ، ولكن **فى كيفية أو منهجية النظر إلى هذا الابداع** .

صوت

ما لا يصادر

أتوا .
كانوا ينظرون للأنقاض ، ولمساحات الأراضى المحيطة ،
بدوا وكأنهم يقيسون شيئا ما بعيونهم ،
تذوقوا الهواء والضوء بألسنتهم .
تشهوهما .
مؤكد أنهم أرادوا أن يأخذوا منا شيئا ما .
أحكمنا أزرار قمصاننا ، رغم أن الجو كان حارا ،
ونظرنا الى أحذيتنا .
أشار أحدنا بإصبعه إلى شيء ما فى البعيد .
استدار الآخرون .
وبينا هم مستديرون ،
انحنى بحذر ،
وأخذ قبضة من تراب ، أخفاها فى جيبه .
ومضى لا مباليا .
عندما استدار الغرباء إلينا ،
رأوا حفرة عميقة أمام أقدامهم ،
تحركوا ،
نظروا فى ساعاتهم ،
ورحلوا .
كان فى الحفرة : سيف ، وزهرية ، وعظمة بيضاء .

ريتسوس

أسماء .. وعناوين

★ **قضايا المنهج فى اللغة والأدب** .. من أحدث الأعمال الصادرة عن دار « **توبقال** » المغربية الجادة ، لمجموعة من الباحثين والكتاب المغاربة : المناهجية بين خصوصيتى علم الموضوع والثقافة القومية ، لمحمد مفتاح ، والمنهج الوظيفى لأحمد المتوكل ، واللسانى العربى القديم : تساؤلات حول إعادة القراءة لبوجمعة الأخضر ، والنظرية اللغوية عند ابن جنى فى ضوء منهج اللسانيات الحديثة لبوشتى العطار ، ومنهجية أئمة القراء فى الغرب الاسلامى ابتداء من القرن الخامس الهجرى للتهامى الراجحى الهاشمى ، وتحليل الخطاب الشعرى لأحمد الطريسى ، ومواد أولية من أجل معجم الدارجة الفصيحة لبنسالم حميش .

★ **انطفاءات الولد العاصى** .. مجموعة قصصية للقصاص السعودى **سعد الدوسرى** ، صدرت عن دار المريخ بالرياض . تنقسم المجموعة إلى قسمين : « **انطفاءات** » و « **الولد العاصى** » . ويضم كل قسم تسع قصص . سعد الدوسرى من الأصوات القصصية الهامة فى الكتابة السعودية الجديدة .

★ **اللاز** .. رواية الكاتب الجزائرى المعروف « **الطاهر وطار** » ، تصدر طبعة مصرية لها خلال هذا العام عن دار الثقافة الجديدة . تم الاتفاق على ذلك خلال زيارة الطاهر وطار للقاهرة منذ شهرين . وكانت طبعتها الرابعة قد صدرت عام ١٩٨٣ عن دار ابن رشد . سبق لدار الهلال أن أصدرت عملين للطاهر وطار : **الحوات والقصر** ، العام الماضى ، و « **عرس بغل** » أول هذا الشهر .

★ **سعدى يوسف** .. الشاعر العراقى الكبير ، صدر له مؤخرا كتاب « **أفكار بصوت هادىء** » ، عن مؤسسة الابحاث العربية ببيروت . يضم الكتاب مجموعة من المقالات تتناول واقع الثقافة العربية والقضايا المتصلة بالكتابة . سبق أن صدر لسعدى يوسف ــ منذ بضعة أشهر ــ أحداث دواوينه الشعرية : « **خذ وردة الثلج .. خذ القيروانية** » .

★ **فن المونتاج السينمائى** .. صدر عن الهيئة العامة للكتاب فى جزئين ، من ترجمة أحمد الحضرى . الجزء الأول من تأليف واعداد **كاريل رايس** (١٩٥٣) ، والجزء الثانى من تاليف واعداد **جافين ميللار** (١٩٦٨) . وهى المرة الأولى التى يصدر فيها الجزءان ــ بالعربية ــ معا ، حيث سبق أن صدرت طبعة أولى اقتصرت على الجزء الأول .

★ **المسرح بين النقل والتأصيل** .. الكتاب الثامن عشر فى سلسلة « كتاب العربى » الفصلية ، لعدد من الكتاب من بينهم الدكتور على الراعى وزكى طليمات والدكتور عبد الرحمن ياغى والدكتور عبد الحميد يونس ، ومن تقديم الدكتور محمد الرميحى .

★ **فايز خضور** .. الشاعر السورى المعروف ، صدرت له المجموعة الشعرية الحادية عشرة : **سلماس** ، عن اتحاد الكتاب العرب . فايز خضور .. من أهم الأصوات الشعرية المتميزة فى الشعر السورى بالمغامرة الشعرية الخلاقة ، والبعد عن التقليدية .

★ **أنسى الحاج** .. الشاعر اللبنانى صاحب « لن » و « الرأس المقطوع » و « الرسولة بشعرها الطويلة » .. صدر له كتاب جديد : « **كلمات كلمات كلمات** » ، عن دار النهار البيروتية . كلمات أنسى الحاج : مجموعة من المقابلات والنصوص التى كتبها الشاعر أوائل السبعينيات ، من الموقف السياسى إلى اللحظات الشعرية المكثفة إلى المقال النقدى العام ..

★ **فى مبنى النص** .. دراسة جديدة تتناول بالنقد والتحليل رواية « **المتشائل** » لإميل حبيبى . الدراسة كتبها **محمود غنايم** ، وصدرت عن منشورات اليسار فى الأرض المحتلة .

★ الكاتب والناقد اللبنانى **محمد دكروب** . صدر له — مؤخرا — « **شخصيات وأدوار فى الثقافة العربية الحديثة** » ، عن مؤسسة الأبحاث العربية ببيروت . يقدم الكتاب قراءات نقدية لأعمال مجموعة من الكتاب العرب من بينهم حسين مروة وغسان كنفانى ومحمد عيتانى وصلاح جاهين . كتب المقدمة الروائى والناقد الياس خورى .

★ **عطش الصبار** .. أول عمل روائى يكتبه القصاص **يوسف أبو رية** ، يصدر — خلال الشهور القليلة القادمة عن روايات الهلال . أما أول قصة يكتبها للأطفال (**خبز الصغار**) ، فقد صدرت — منذ شهرين — عن دار الفتى العربى ، من رسوم حلمى التونى . سبق أن صدر ليوسف أبو رية مجموعتان قصصيتان « الضحى العالى » و « عكس الريح » .

★ .. **والفجر** : مجموعة قصصية جديدة للقصاص **جمال التلاوى** ، الذى ينتمى لأحدث أجيال القصة القصيرة المصرية : جيل الثمانينيات . تضم المجموعة خمس عشرة قصة قصيرة كتبت فى النصف الثانى من عام ١٩٨٤ ، ودراسة « بنيوية » للقصص كتبها **الدكتور محمود الحسينى** . صدرت المجموعة الشهر الماضى ، ضمن سلسلة « إشراقات أدبية » ، عن الهيئة العامة للكتاب .

باقة ورد فلسطينية للطالب محمد حامد الحمامى

نبيه القاسم
الرامة ــ فلسطين

نبيه القاسم ، كاتب وناقد فلسطيني (وشقيق الشاعر سميح القاسم) ، كان في زيارة للقاهرة مؤخراً ، وآثر أن يكتب تحية الأرض المحتلة للطالب المصرى محمد حامد الحمامى ، الذى استجاب لدعوة الدكتور يوسف ادريس للتضامن مع انتفاضة الحجارة الفلسطينية ، بالسبل المشروعة ، ففصل من معهده ، بعد وشاية العميد للمباحث . ولم يكن نبيه القاسم ، قد قرأ مقالة يوسف ادريس الساخنة فى الأهرام ، وهذا يفسر بعض الحدة الزائدة فى لومه للدكتور يوسف ادريس . وقد خصَّ القاسم « أدب ونقد » بنشر تحيته الفلسطينية للطالب المصرى .

عندما خرج الشبل الفلسطيني في الأرض المحتلة قابضاً على حجر ليواجه جندي الإحتلال الاسرائيلى .. كان يعتبصر ألمًا وهو يرى الدموع المحتبسة في عيون والديه طوال أربعين عاماً .. ويتفتت من الغضب وهو لايلمس غير الضياع والحيرة أينما سار طوال العشرين عاماً هى عمر الاحتلال الجديد .

خرج قابضاً على حجر ولا إيمان عنده إلّا :
الوطن أولاً .. والوطن ثانياً .. والوطن ثالثاً .

كان يدرك أن جندي الاحتلال لن يرحمه ، وأن السلاح في يد هذا الجندي قاتل ..

ولكنه كان يعرف أن إيمانه بالوطن أولاً وثانيا وثالثا هو الأقوى ..

كان الشبل الفلسطيني القابض على حجر يدرك أن العالم الواسع صغير .. وأن محبى الحرية والعدالة أمثاله في العالم سيرددون اسمه .. ويحملون قضيته .. ويخرجون لينصروه في قضيته ويعملوا على

ويرثى الشبل الفلسطينى لحالة المثقف العربى .. ويحزن لمصير الطالب محمد حامد الحمامي .. ويشتد عليه الغضب .. فيرمي بالحجر الأول ويصيب جنديا مدججا ويهديه إلى مؤتمر الجنادرية علّه يخرج المجتمعين من دائرة الأضواء والحلقات الزارية وحفلات الكوكتيل والخطب التى لاطائل منها ..

ويرمى بالحجر الثانى على رأس جندى سقطت خوذته للحظة فيشج رأسه .. ويهديه للمغرب العربى السعيد علّه بحجره يصل بين أجزاء الوطن العربى المترهل من المحيط الى الخليج .

ويرمى بالحجر الثالث فيعطب سيارة مستوطن وقح جاء وأقام بيننا على أرض الشبل الفلسطينى ويهديه للكاتب يوسف ادريس حيثما أراد له الله أن يكون علّ هذا الحجر يذكره بأن الكلمة موقف .. وليست كلاما فقط .. والموقف عمل .. والعمل تضحية .. فيعود إلى مصر على جناح السرعةُ ليشد من أزر الطالب محمد حامد الحمامى وينقل قضيته إلى كل بيت في مصر ..

ويرمي بالحجر الرابع والخامس والعاشر والمائة .. ويهديها زهوراً حمراء للطالب محمد حامد الحمامى في بورسعيد ولكل الأحرار فى العالم العربى المحاطة بالأسوار المحروسة بالجن وأصحاب النبابيت ..

لن تُشغل الشبل الفلسطينى القابض على حجر رحلة يوسف ادريس إلى السعودية والمغرب.. ولن يسمع بمهرجان الجنادرية .. ولكنه سينشغل حقا بقضية الطالب محمد حامد الحمامى .. وسيتساءل وبحق .. أين الكتاب والشعراء .. وقادة الفكر .

وماذا كان سيحدث فى أى بلد آخر غير عربى لو فُصل طالب من معهد علمي وعوقب لأنه خرج ليُسمع كلمة العدل والحرية والتضامن !! ..

لقد ملّ الشبل الفلسطينى من الكلام .. والمقالات والقصائد والخطب الواصلة إليه من العالم العربي الواسع . وأصبح يضيق بها .. وإذا مافطن إلى أنه ينتمى إلى عالم عربى كبير فإنه يتذكر اخوة له أمثال الطالب محمد حامد الحمامي فقط ..

لقد خرج الشبل الفلسطينى قابضاً على حجر وأقانيمه الثلاثة — الوطن أولا — الوطن ثانيا — الوطن ثالثا .. والغاية التى يسعى اليها — كنس الاحتلال الاسرائيلى — واقامة الدولة الفلسطينية المستقلة الحرة ..

والدولة التى يريدها ..

دولة دستور تعلم الصغار قبل الكبار .. أن الوطن أغلى مافى الوجود .. وأن الإيمان الوحيد هو هو حب الوطن وحب الانسان .. والوقوف بكل صلابة وقوة الى جانب كل أحرار العالم أمثال الطالب محمد حامد الحمامي ..

عندما خرج الشبل الفلسطينى قابضا على حجر .. لم يكن ينتظر التعويذة من العالم العربي ..

ولا الخلاص من العالم ..

تضييق الخناق على سلطات الاحتلال واحراجها وارغامها على الاستجابة لمطالبه ...

خرج الشبل الفلسطينى وتبعه الأهل ، الصغير والكبير ، المسن والشاب يحملون الحجارة .. يرمون بها جنود الاحتلال ويهزّون الأرض تحت أقدام غزاة العصر الحديث .. فيسقط الشهيد تلو الشهيد وتظل الحجارة تتساقط .. وتظل السواعد تشدُ بعضها بعضاً والصوت الوحيد المجمع للكل .. الوطن أو الشهادة ..

وكان الشبل الفلسطينى متأكدا أن أمثال الطالب محمد حامد الحمامي الطالب فى معهد الفنادق في بورسعيد كثيرون .. وأنه مثله يحب وطنه مصر وعلى استعداد للاستشهاد في سبيلها وأنه يؤمن مثله بالحرية والعدالة والاستقلال لكل الشعوب . وانه على استعداد للخروج قابضاً على حجر والتضحية في سبيل مبادئه ..

ولكن الشبل الفلسطينى في الوقت ذاته كان يعلم علم اليقين أن الطالب محمد حامد الحمامي يعيش فى الوطن العربي .. والوطن العربي كبير .. يحيط به سور عظيم .. تحرسه الجن وأصحاب النبابيت .. ولا يجسر أحد على إسماع صوته إلا بإذن من ربّ العّزة والجلالة ..

فإذا قال كبير القوم :
كبّروا ..
كبَّر الخلق وراءه وهللّوا ..
وإذا قال كبير القوم :
إخلدوا إلى السكينة ..
أخلد الخلقُ وناموا نوم أهل الكهف ..

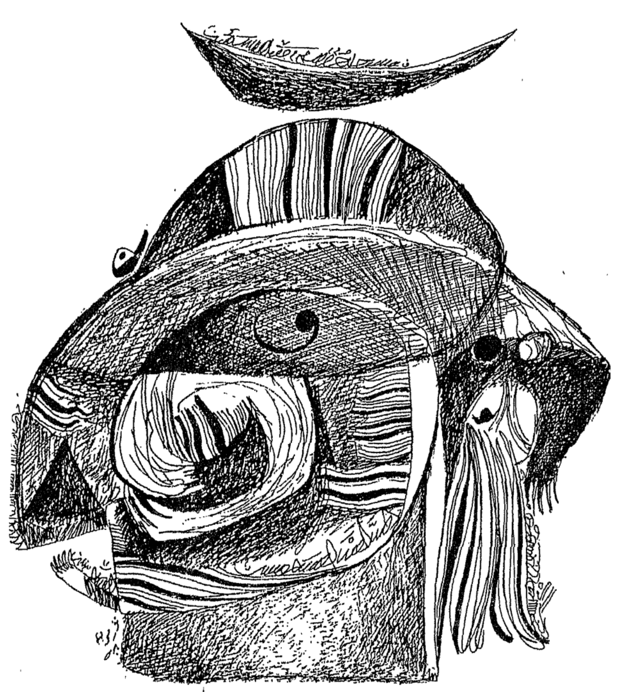
ويعرف الشبلُ الفلسطيني أن أمثال الطالب محمد حامد الحمامي نماذج حيّة على أن الحياة لاتزال تدبّ في هذه المخلوقات النائمة .. وأن الشمس قد تشرق يوماً .. والأسوار قد تتخللها الثغرات .. فيعود العالم العربي ليكون جزءا من العالم الواحد الكبير .

مشكلة الطالب محمد حامد الحمامي كما يراها الشبل الفلسطينى القابض على حجر ليست فى فصله من معهد الفنادق في بورسعيد .. وماذا سيكون مصير محمد حامد .. وانما المشكلة هى فى موقف يوسف إدريس الذى نشر مقالة حماسية جميلة تدعو للخروج على الصمت واعلان الموقف المتضامن مع الفلسطينى الثائر . وإذ وجدت دعوته الشجاعة مَن يُلبيها .. كان يوسف ادريس وسط الأضواء الساحرة فى بلاد الله القدسية يحيط به الأمراء والوزراء والقادة وقادة الفكر تأخذه الضيافة العربية فيفضل ترك الطالب محمد حامد إلى حين ويروح يدبج المقالات عن مهرجان الجنادرية الثقافى الذى يقيمه الحرس الوطني السعودى ويعلن انبهاره الشديد بما لمس ورأى وسمع .. ويؤكد أن الرحلة ستطول إلى اسابيع .. فمن السعودية إلى المغرب .. ومن مهرجان إلى مؤتمر .. ولله فى خلقه شؤون .. وما بيد العبد غير الانصياع .. ولكنه وللأمانة يؤكد أنه سيتابع قضية الطالب محمد حامد الحمامي بعد عودته مباشرة ..

ولم تخدعه لعبة السلام الممثلة باتقان بين حزبى المعراخ والليكود فى اسرائيل ..
ولم تغره جولات ميرفي وحبيب وشولتز ..

كان الشبل الفلسطينى القابض على حجر يعرف أنه وحده القادر على الدق على الخزان .. ووحده القادر على تكسير الخزان ووحده القادر على تذليل المستحيلات ..

وطالما ظلت الأرض الفلسطينية تخرج الحجارة وظل الشبل الفلسطينى يقبض على الحجر .. فلن يكون المستقبل إلّا له .. ولن تكون الدولة التى ستقوم إلاّ دولته .. فهو إبن المستحيلات وهو صانع المستحيلات ..



خيبة الأمل .. التى تركب الجمل

صلاح عيسى

لو صح الخبر الذى نشرته إحدى الصحف ، فأصدرت الهيئة العامة للكتاب قبل نهاية هذا العام ، بقية أجزاء كتاب « الخطط التوفيقية » للعلامة على مبارك باشا ، لوجب أن يتحول اليوم الذى يصدر فيه آخر الأجزاء إلى عيد للثقافة ، ولأستحق أن يسمى « عيد خيبة الأمل .. التى تركب الجمل » .

والخطط التوفيقية ، هو دائرة معارف لخطط مصر وآثارها وجغرافيتها ، ومرجع لكل باحث فى شئونها العلمية والتاريخية ، وحتى الهندسية ، لأنه يضم وصفاً شاملاً لمدنها وقراها ونيلها وترعها وبحيراتها وسواحلها ، وتخطيطاً كاملاً لأحياء القاهرة وشوارعها ودروبها وميادينها ومبانيها وقصورها وزواياها ومساجدها وكنائسها وأديرتها ، وتراجم للعلماء والشعراء والأدباء والحكام .. وقد طبع لأول مرّة فى عام ١٨٨٩ .

ومنذ عشرين عاما إلا قليلاً ، وفى عام ١٩٦٩ ، وبمناسبة الاحتفال بالعيد الألفى للقاهرة ، قررت الدولة إعادة طبع الكتاب ، فأصدرت الطبعة الثانية من الجزئين الأول والثانى .. وفى العام التالى أصدرت الجزء الثالث ، ثم أصيب المشروع بسكتة حكومية قلبية ، فلم يصدر الجزء الرابع إلا بعد عشر سنوات .. ولم يصدر الجزء الخامس إلا بعد ست سنوات أخرى من السكتة .. وفى العام الماضى ضدر الجزءان السادس والسابع ، وهكذا استهلكت هيئة الكتاب عشرين عاما لتعيد طبع ستة أجزاء ، وعلينا أن نصدق أن الأجزاء الثلاثة عشرة الباقية منه ، سوف تصدر خلال الستة أشهر الباقية من عامنا السعيد هذا !!

والذى يدعو للعجب أن الطبعة الثانية التى أصدرتها الهيئة ، هى ذاتها الطبعة الأولى ، لم تضف إليها حرفاً ولم تحقق فيها سطراً ، ولم تف بالوعد الذى قطعته على نفسها فى التقديم لها ، بأن تستوفيها وأن تستكملها من خلال الشروح والتعليقات لتمثل حالة البلاد فى الوقت الراهن ، وتشير إلى مالحق شوارعها وحواريها وآثارها وأماكنها من تغيرات ، بل إنها حتى لم تزودها بفهارس حديثة ، تسهل على من يريد الرجوع إليها مهمته ، وكل الذى فعلته هى



أنها أعادت جمعها ببنط أكبر وعلى ورق أبيض ، وهو أمر لايتطلب عشرين عاماً ولا عشرين شهراً ، وكان باستطاعة الهيئة أن تصدر الطبعة الأولى كما هى ، فتصدر الأجزاء العشرين فى مجلد واحد ــ كما هو الحال فى الطبعة الأولى ــ خلال شهرين وكفى الله المثقفين شر هيئة الكتاب التى تقدمت فأصبحت تركب السلحفاة .. بدلاً من الجمل !

لقد أصبح الإيقاع البطىء فى تنفيذ المشروعات الاستراتيجية سمة عامة فى مشروعاتنا الثقافية ، فمنذ خمسة عشر عاما ، تحاول هيئة الكتاب نشر الأعمال الكاملة لبيرم التونسى ، ولم تستكملها حتى الآن ، رغم أنها لم تضف إليها حرفاً ، ولم تشرح مفردة عامية ، ولم تؤرخ لقصيدة ، أو تضعها فى سياقها التاريخى .. ومنذ عشرين عاما تحاول دار أخرى من دور النشر التابعة للدولة .. هى « دار الشعب » إعادة طبع المجلدات .. التى صدرت بمجهود أهلى وشبه فردى فى الثلاثينيات من « دائرة المعارف الاسلامية » ، فإذا بها تصدر فى ٢٠ عاما المجلدات التى صدرت فى الثلاثينيات فى ٧ أعوام ، وتتوقف عند المجلد الخامس عشر كما توقفت طبعة الثلاثينيات دون أن تستكمل ترجمة بقية مجلدات الدائرة ، وكأننا يابدر .. لارحنا .. ولا جينا .

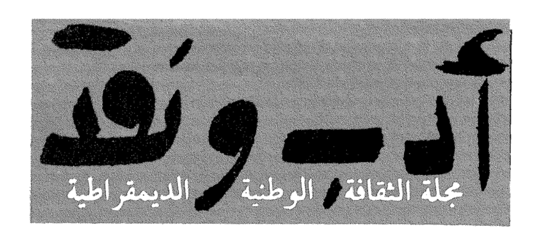
... والحديث بعد ذلك عن إهدار ورق الهيئة فى طبع كثير مما لايفيد من نشرات الدعاية الفجة .. والكتب التى تأكلها فئران المخازن .. لامحل له من الإعراب ..

والهجوم بعد ذلك على « الريّان » لأنه يطبع كتب التراث .. هو قلة طهى وعسر فهم !

وياخيبة الأمل المسماة هيئة الكتاب : نحن فى عصر النفاثات !

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

مطبعة
رضوان نور الدين
٢٩٠٤٠٩٦



ثورة يوليو والمثقفون

عبد الحى الشيشينى

٤٠
أغسطس
١٩٨٨

مقالات وشهادات :

لويس عوض / شكرى عياد / غالى شكرى / محمد عمارة
محمود أمين العالم / أحمد أبو مطر / منى مكرم عبيد
أحمد عبد المعطى حجازى / صلاح عيسى / حسام عيسى
اسماعيل صبرى عبد الله / الطاهر أحمد مكى / فريدة النقاش



تصوير : ناصر الظاهري
(عن : شئون أدبية - الإمارات)



أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب
التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

٤٠

السنة الخامسة ــ أغسطس ١٩٨٨

رئيس مجلس الإدارة
لطفي واكد

رئيس التحرير
فريدة النقاش

المستشارون
د . الطاهر أحمد مكي
د . أمينة رشيد
صلاح عيسى
د . عبد العظيم أنيس
د . عبد المحسن طه بدر
د . لطيفة الزيات
ملك عبد العزيز

سكرتير التحرير
حلمي سالم

مجلس التحرير
إبراهيم أصلان
د . سيد البحراوي
كمال رمزي
محمد روميش

كتاب العدد

فريدة النقاش – د . الطاهر أحمد مكي – د . حسام عيسى – د . شكري عياد – د . محمد عمارة – د . اسماعيل صبري عبد الله – محمود أمين العالم – د . لويس عوض – د . منى مكرم عبيد – د . غالي شكري – صلاح عيسى – أحمد جودة – أحمد عبد المعطي حجازي – أفنان القاسم – شمس الدين موسى – ابراهيم فهمي – رمسيس لبيب – هشام قاسم – ادريس عليّ – مهدي مصطفى – شحاته العريان – منير فوزي – مدحت منير – أحمد اسماعيل – حسني عبد الرحيم – محمود عبد الوهاب – عصام فوزي – د . ماهر شفيق فريد – حسن سرور – حلمي سالم – أمينة النقاش – سليمان شفيق – مجدي عبد الحافظ – د . سيد البحراوي – سمير الأمير – عاطف سليمان – د . رضا البهات – د . محمد المخزنجي – د . أحمد أبو مطر .

الإخراج الفني : **عبد العزيز جمال الدين**
الرسوم الداخلية : **عمر جهان**

لوحة الغلاف للفنان :
عبد الحي الشيشيني

المراسلات : مجلة أدب ونقد – ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت – القاهرة • **الاشتراكات** (لمدة عام) : (داخل مصر) ١٢ جنيها – (البلاد العربية) ٥٠ دولار – (أوروبا وأمريكا) ١٠٠ دولار .

افتتاحية

كعب أخيل

فريدة النقاش

ماهى العلاقة بين ثورة يوليو وما نحن فيه الآن !
سألنى الكاتب المسرحى الراحل « محمود دياب » هذا السؤال فجأة بعد أن توقف الحديث فى مكتب الكاتب الكبير « توفيق الحكيم » بالأهرام ، وكنا قد ذهبنا – دياب وأنا – لنقل رسالة إلى الحكيم مفوضين من مجموعة من الكتاب والرسامين والشعراء ، التقينا على ضرورة عقد مؤتمر حاشد للمثقفين لمساندة المقاتلين ودعوة مثقفى العالم للوقوف إلى جانب حقنا المشروع فى تحرير أراضينا .. وكنا ندعو توفيق الحكيم لرئاسة المؤتمر .

كانت حرب أكتوبر ١٩٧٣ على أشدها ، وأنباء متفرقة غامضة تتسرب حول وضع الجيش الثالث وبدايات حصاره وثغرة الدفرسوار .

وانغمس محمود دياب بحمية فى عمليات الإعداد لهذا المؤتمر ، ليعود إلى بيته مجهدا فى المساء ، يواصل النظر فى مخطط مسرحيته « **رسول من قرية تميرة للإستفهام عن مسألة الحرب والسلام » .. وليطرح سؤاله عن ثورة يوليو وما نحن فيه ، وتحديدا تعامل الثورة مع المثقفين بما فيهم هؤلاء الذين كانوا يمحضونها تأييدهم فى التوجهات العامة وإن إختلفوا فى التفصيلات .**

كان السادات مازال يعلن عن نفسه إمتدادا لثورة يوليو ، وباسمها خاض الحرب . ولكن

رموزا للقوى الرجعية ارتبطت سابقا بفترات الانتكاس – على الأقل فى الميدان الثقافى – كانت قد برزت إبان الحرب ، وأخذت تلعب من جديد أدواراً متزايدة مثل الدكتور عبد القادر حاتم .. وباختصار تولى ضابط من ضباط الثورة هو المرحوم **يوسف السباعى** إجهاض مؤتمر المثقفين ، وقال لنا مندوبه حينئذ – إبراهيم الوردانى – بالحرف الواحد :

ـ هذه حربنا(!!) ويريد اليسار أن يركبها ، ولن نسمح له بذلك!!

وفى اعتقادى أن هذه التجربة العملية قد نبهت « **محمود دياب** » مبكرا إلى خط فكرى برز فى « تميرة » .. **وهو ذلك التداخل الذى يستحيل فصم عراه بين مسألة تحرير الأرض ومسألة تحرير الكادحين** ، الذين أخذت القوى الطبقية المهيمنة تعاود الهجوم على مكتسباتهم بضراوة بعد أن لاح لفترة من الزمن أنها قد اندثرت ، فإذا بها حية تسعى فى الأرض ذات نفوذ وثروة . وسرعان ماكشف الانتصار المحدود فى حرب أكتوبر عن ميولها الحقيقية للإرتماء فى أحضان الإمبريالية والصهيونية ، وعرض نفسها لخدمة الإستراتيجية الكونية للولايات المتحدة الأمريكية فى المنطقة مقابل فتات وخوفا من النهوض الشعبى المحتمل بعد الحرب ..

إنها حربنا .. هكذا أعلن اليمين بسفور .. وهكذا سارع إلى قطف ثمارها صلحا منفردا مع إسرائيل وإعترافا بها ...

وكانت زيارة السادات للقدس ثم توقيع اتفاقيات كامب دافيد ومعاهدة الصلح مع العدو الإسرائيلى بداية طور جديد من مرض « **محمود دياب** » الذى أفضى فى النهاية لموته الفاجع .

فلماذا يحضرنى محمود دياب يا ترى فى مناسبة الاحتفال بثورة يوليو ، ودياب حالة تراجيدية تبدو خاصة ؟!

أتصور محمود دياب وحالته التراجيدية نموذجا بالغ التعبير عن تلك العلائق المتشابكة بين ثورة يوليو والمثقفين من طرازه وكانوا كثيرين . إنه البطل التراجيدى لهذه الثورة . فهو واحد من الكتاب الكبار القلائل الذى عمل موظفا فى مؤسساتها الثقافية ، وكان إبداعه فى مجمله نتاج تفاعل عميق معها ملؤه الغضب . وكان مثلها يبحث طيلة عمره عن بوصلة فكرية رغم التوجهات التقدمية العامة فى كل إبداعه ؛ وكان سباقا قبل كثيرين فى إكتشاف أن ذلك الحلم الجميل قد أفلت نهائيا حين كتب « **ليالى الحصاد** » بعد هزيمة ٦٧ مباشرة .. ومع ذلك لم يجد إجابة على أسئلته فى أى من المشروعات المطروحة ، فاعتبر نفسه بعثياً تارة ، وتارة أخرى ماركسيا ، رغم أنه كان دائم الإرتياب فى المشروع الماركسى خوفا على العروبة .. ويتصور أن الأممية هى نقيض القومية بصورة مطلقة .

كان عبد الناصر هو بطله المرجو ، ولكنه حتى قبل أن يرحل ، ثم بعد رحيله وجه له فى أعماله أقسى الإنتقادات . وخاض فى سنة ١٩٧٦ معركة مكشوفة طويلة مع الكاتب الناصرى « **محمد عودة** » على صفحات روزاليوسف ، كان يكشف فيها لأول مرة عن نقد جذرى لغياب

الديمقراطية كما فهمها وعبر عنها فى « تميرة » و « باب الفتوح » وذلك بمناسبة عرض مسرحيته الأخيرة تلك على المسرح القومى بعد حصار طويل مرير ..

ودياب هو أيضا البطل التراجيدى النموذجى لمثقفى يوليو . لأنه بقدر ماعبر تعبيرا فذا عن حالة الحصار الروحى والمعنوى التى عانى منها المثقفون فى واحدة من أجمل القصص القصيرة فى أدبنا العربى « **الزائدون عن الحاجة** » إنتمى بكل كيانه وفكره لثورة يوليو . وكان جانب من مرضه العضوى مرتبطا بالإحساس البالغ بالإضطهاد الواقعى .. ثم كان فى موته درجة من القهر الذى لاح فى مذكراته كأنه ميتافيزيقى .. ولكن دراسة أعماله والمرحلة الأخيرة من حياته تقول لنا بغير ذلك .

* * *

آثرنا أن لا نحتفل بيوليو إحتفالا تقليديا فنقدم سجلا – بات محفوظا – لإنجازاتها فى السينما والمسرح والنشر .. والتعليم .. الخ .. ورأينا أن نأتى بشهادات حية معاصرة لمفكرين عاصروا الثورة .. ثم هذه القصيدة الوثيقة التى تسجل مع قصيدة أخرى لـ **أحمد عبد المعطى حجازى** « **الرحلة إبتدأت** » خلاصة لتجربة جيل الثورة الذى عاش وحلم أحلاما كبرى وإنخرط فى العراك « لشوشته » ثم شهد أحلامه تسقط عند أقدامه .. وكان اليتم العظيم ... وأخذ الشاعر « يبكى على عمر ضائع لم يكن غير وهم جميل » .

ويحذرنا « **محمود العالم** » فى شهادته **من أن ننساق لخديعة تقول إن ماهو قائم الآن استعادة ليوليو ، حيث تنشط أقلام كثيرة تدعونا لأن** « **يتحد الكل فيه** » **على اعتبار الرئيس الحالى هو امتداد للأب الذى فقدناه . وربما كانت هذه المحاولات هى بعض أخطر مظاهر التشويش على الناصرية فى مرحلتها الراهنة .**

وإذا كانت الأشعار والقصص والمسرحيات والأفلام السينمائية ، وهى فنون إزهّرت – دون الفكر – كما يرى « **الدكتور لويس عوض** » قد عالجت هذه الأبوية الغامرة التى مثّلها وجسدها الزعيم الراحل جمال عبد الناصر ، فإنها لم تدرس على الصعيد الفكرى والسيكولوجى دراسة كافية ، وتوقفت الكتابات السياسية عندها كظاهرة « **كاريزمية** » فقط ، حيث يحظى شخص الزعيم بقبول ومحبة عامة فيصل تأثيره إلى مايشبه السحر على الجماهير ، ولكنها لم تدرس فى علاقتها بالتوحيد وبالدين عامة وبمدى تغلغل الأيديولوجية الدينية فى حياتنا ؛ حيث جرى العرف على إحاطة هذه الحقل المعرفى الدينى بسياج التحريم من كل صنف ولون ، هذا التحرير الذى هو بدوره عنصر من عناصر غياب الديمقراطية فى ظل ثورة يوليو والذى إتفق حوله كل الشهود من شتى المواقع .

وكما يقول « **الدكتور شكرى عياد** ».. « إن أى نظام سياسى لا يعترف بدرجة كافية بتعدد الآراء سيكون عاجزا عن إبراز الاختلافات وتصفيتها على السطح ، وبدلك يصبح الصراع فى داخله مستترا ومدمرا . وتتبع هذه النتيجة نتيجة أخرى أشد خطورة ، وهى أنه عندما إنهارت القيادة

توجد قوة وطنية قادرة على ملء الفراغ السياسى » .

وعلينا أن نسأل : هل كان ذلك العجز عن ملء الفراغ يعود فقط إلى « **كعب أخيل** » فى ثورة يوليو وهو غياب الديموقراطية . أم أنه يضرب بجذور عميقه أيضا فى تلك الإيديولوجية الواحدية الدينية المتجذرة بعمق ؟!

ويقول « غالى شكرى » ..

« إن غياب الديموقراطية هو مناخ عام وليس مجرد عقوبة للمخالفين فى الرأى . إن الوثائق المتوفرة الآن من مذكرات شخصية وكتب تاريخ تؤكد أن أنصار يوليو فى هذه المرحلة أو تلك لم تكن لديهم الشجاعة فى الجهر بآرائهم ، وهم الأبناء البررة للنظام .. »

أما الذين واتتهم الشجاعة وتصوروا أن ثمة إمكانية متاحة للإختلاف من داخل الثورة فقد كان نصيبهم المعتقلات والسجون والمطاردة من كل صنف ، وبقى هؤلاء « **المثقفون الموظفون** » أو « **بطانة المماليك** » على حد قول « **د . محمد عمارة** » . وتولدت حالة « الافقار » الثقافى التى تحدث عنها « **غالى شكرى** » فى تناقض صارخ مع نشوء المؤسسات الثقافية الكبرى التى كانت وستظل من مفاخر يوليو ، والتى أسهمت فى خلق وعى عام جديد ناضج ، لم يقصد اليه المؤسسون والمخططون ، ذلك الوعى الذى حملته الاجيال الشابة إلى المؤسسات السياسية للنظام (**منظمة الشباب والمعاهد الإشتراكية**) وهناك إصطدمت بنزعته التجريبية والبراجماتية على حد تعبير « **لويس عوض** » .

ويتوالى مسلسل الهزائم لتنشىء الثورة المضادة نظامها والذى نشهد فى ظله ترسانة من القوانين المعادية للحريات لم يعرفها تاريخ مصر الحديث رغم شعار الديموقراطية المرفوع على الملأ . بينما يفضى الإفقار المعنوى والمادى لجماهير العاملين إلى سيادة الثقافة الإستهلاكية ونفايات الرأسمالية . وبقيت منافذ صغيرة ومعزولة يطل منها الفكر التقدمى ويمارس فعاليته العميقة ، حيث تبين فى الإختبار العملى أن « **الديمقراطية فى مصلحة التيارات المتقدمة ، وتحيا بها فى مصلحة الرجعية والتخلف ..** » ، وذلك شرط أن لايخدعنا شعار الديموقراطية الذى يختزلها فى مجرد حرية التعبير ، تلك الحرية التى مازالت تقيدها قوانين المطبوعات بل ويجرى انتزاع ماتوفر منها بدهاء وسعة حيلة .

فماذا نفعل الآن !

علينا أن ندافع عن الديموقراطية بمعناها الشامل الذى تتوفر فيه الحريات الأساسية كحقوق لايجوز المساس بها ، مثل حق التعبير والتنظيم والتظاهر والإعتصام ، والحق فى الإعلام وفى نصيب عادل من الثروة القومية ، والحق فى التعليم والأمن .

إن أهم ما تبقى من ثورة يوليو كما يقول « **الدكتور إسماعيل صبرى عبد الله** » إنها ردت للجماهير المصرية ثقتها بنفسها وبقدرتها على الصمود أمام الإمبريالية والصهيونية . ولعله من المفيد أن

نضيف إن أهم ما أسفرت عنه مقاومة هذه الجماهير للثورة المضادة فى كل مراحلها ، حيث كسبت بعض المعارك وخسرت أخرى ، وخلقت فى كل مرة مثقفيها الطليعيين ، هو إستعادتها للمبادرة التى كانت قد سلمتها فى سنوات الزهو والنهوض المعادى للإمبريالية إلى الزعيم .

★ ★ ★

حين فشلت محاولتنا لعقد مؤتمر للمثقفين عشية حرب أكتوبر ١٩٧٣ قال لى **محمود دياب** غاضبا ، ذات مرة :

« إن ثورة يوليو قضت على روح الشعب ... » ثم صمت قليلا واستطرد .. « لا ... بل قضت على روح المبادرة فيه .. إذ كان يثق فى التوجهات الصحيحة للزعيم فسلمه أمره ... » .

وربما كان أثمن درس على الإطلاق يخرج به التقدميون والثوريون بعامة من تجربة ثورة يوليو على صعيد الفكر ، هو عدم قابلية الأخير للتلفيق والمساومة ، وأنه إذا جازت الاتفاقات العملية فى الممارسة بين أصحاب الأفكار المختلفة ، فإن عملية التوفيق الفكرية سرعان ماتفضى إلى إلحاق الأضعف على أرض الواقع والممارسة بالأقوى .. وقد كان الطرف الأقوى دائما هو سلطة البورجوازية تابعة أو طنية ، وما زال الحال كذلك حتى يومنا هذا .. ولا يلوح فى الأفق القريب أمل فى أن تتغير هذه الموازين سريعا لصالح الطبقات الشعبية ، وحتى إن حدث ذلك سيظل الدرس قائما وصالحا .

. وهو درس وثيق الصلة باستقلال المنظمات الجماهيرية إستقلالا حقيقا سواء تلك القائمة أو التى مازالت قيد الإنشاء مثل رابطة الكتاب الديموقراطيين .

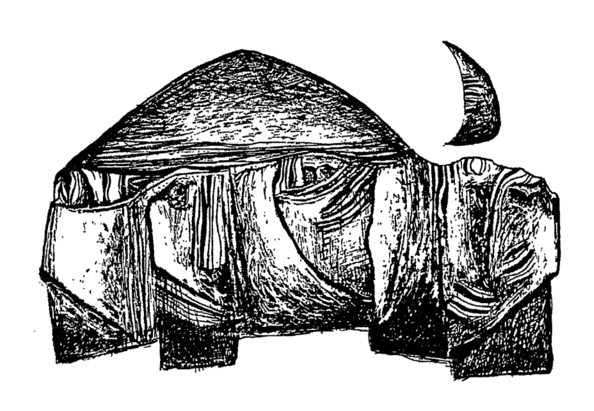
ذلك أن تجربة إلحاق الفكر قد أسفرت بالضرورة عن إلحاق المنظمات الجماهيرية التى بدت فى الشكل مستقلة ، ولم يكن مجرد الحاق قانونى وتشريعى وإنما تكفل هؤلاء **«المثقفون الموظفون»** الذين خلقتهم الواحدية ، والنزعة الإعلامية شبه الدينية ، وطوعتهم أجهزة الأمن بالترغيب والترهيب .. تكفل هؤلاء بسد الثغرات القانونية التى يمكن أن تصبح عونا لاستقلال هذه المنظمات فى المستقبل ..

العبرة إذن بإستقلالها الفعلى فكريا وتنظيما وليس بمجرد نشوئها . **فقد أنشىء إتحاد الكتاب والإتحاد العام للنقابات الفنية الذى يضم النقابات الفنية الثلاث (سينما – موسيقى – مهن تمثيلية) لكنها بحكم القوانين التى سنت لها ، وظروف الثورة المضادة التى تواكبت مع نشأتها ، سقطت جميعا فى قبضة البيروقراطية ، وجرى إلحاقها بالسلطات ، وما زالت فى حاجة لنضال منظم طويل لتصبح منظمات جماهيرية ديموقراطية بحق** . ولعل المعركة التى خاض عمارها الفنانون – وما يزالون بحاجة إلى عمل طويل لاستكمالها لتغيير القانون المشبوه الذى دبّج فى غيبتهم – تدلنا على عمق هذه الحاجة ومدى الحاحها ... وقد توصلت طلائع الفنانين عبر التجربة المرة إلى إكتشاف

الحقائق الأساسية التى تحكم المسألة كلها .. ومن بينها إصرار الدولة التى تطرح الديمقراطية كشعار على أن تحكم قبضتها الشمولية الواحدية على كل المنظمات الجماهيرية ، **ولعل ألاعيبها داخل الأحزاب السياسية أن تكون واضحة للجميع الآن ...**

★ ★ ★

مات محمود دياب البطل التراجيدى النموذجى لمثقفى يوليو بعد مرض إستمر لأكثر من خمس سنوات دون أن تنتبه أى من المنظمات « الديمقراطية » الكثيرة إلى حقيقة مرضه البسيط ، ولا إلى دورها فى حمايته وعلاجه إذ كان طيلة الوقت قد صنف « خصما » وربما عدوا للثورة .. وما أحوجنا لإستيعاب كل هذا على أوضح نحو .



ملف : ثورة يوليو والثقافة

فى مناسبة مرور ستة وثلاثين عاماً على انطلاق ثورة ٢٣ يوليو (يوليو ٥٢ ــ يوليو ٨٨) ، أرادت « أدب ونقد » أن تقدم جهداً خاصاً فى تحية هذه الثورة الكبيرة وفى تقييمها ، انطلاقاً من الاعتقاد بأن التحيّة الموضوعية المسئولة لأى حدث كبير فى تاريخنا القديم والحديث ، هى تلك التى تتم عبر إعادة تقييم وتحليل هذه الظاهرة الأساسية ، ووضعها فى سياقها التاريخى والاجتماعى والثقافى من حياة شعبنا ومسيرته .

وقد اختارت « أدب ونقد » ــ كمجلة فكرية أدبية نقدية ــ أن تقدم جهدها تحت عنوان « ثورة يوليو والثقافة » ، فمجال الفكر والثقافة هو المجال الذى تتحرك فيه المجلة ، وإن كان ذلك لاينفصل بالطبع عن المجالات الاجتماعية والسياسية . ومن ثمّ ، فإن أى تقييم أو تحليل لثورة يوليو « والثقافة » سينطوى فى ثناياه ــ بالضرورة ــ على بُعد اجتماعى وسياسى وحضارى ، لايخلو منه أى تحليل أو تقييم سليم .

***

فى هذا الملف « ثورة يوليو والثقافة » ، نقدم شهادات تاريخية عملية حيّة لعشرة من المفكرين والمثقفين المصريين ، حول علاقة ثورة يوليو بالثقافة والمثقفين ، وبمجمل التيارات الفكرية التى أحاطت بالثورة عبر مسيرتها المركبّة من ١٩٥٢ حتى ١٩٧٠ ، وذلك من خلال إجاباتهم على سؤال محورىّ هو :

كيف تعاملت ثورة يوليو ــ نظرياً وعملياً ــ مع المشاريع الفكرية المطروحة لمستقبل المجتمع العربى : المشروع الليبرالى ــ المشروع القومى ــ المشروع الدينى الأصولى ــ المشروع الماركسى ؟

وكيف تعاملت مع مشروعكم الفكرى خاصةً ؟

وماذا بقى ــ فى رأيكم ــ من « فكر » ثورة يوليو ؟

وقد حرصنا على أن يكون المفكرون الذين يقدّمون شهاداتهم ، ممثلين ــ بقدر المستطاع ــ لمجمل التيارات الفكرية : ناصريون ، وطنيون ديمقراطيون ، ليبراليون ، دينيون مستنيرون ، ماركسيون .

« أدب ونقد »

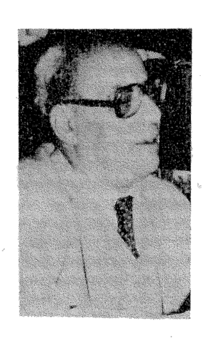
موقف ثورة يوليو من التيارات الفكرية :

عشرة مثقفين يقدمون شهاداتهم الحيّة

إعداد : أحمد جودة



د . الطاهر مكى



د . لويس عوض



د . شكرى عياد



د . غالى شكرى .

د . الطاهر أحمد مكى :

ثورة الخطوة خطوة

بدأت ثورة يوليو وليس فى مخططاتها أن تحدث « ثورة » فى العالم الثقافى المصرى والعربى ، لأنها لم تكن قد أعدت برامجها لذلك ، وكل ماكان فى أذهان قادتها إزاحة الملك وتغيير الواقع السياسى ، وفى الطريق ، وفى ضوء إقبال الشعب عليها ، كانت تضع الخطط وتنفذها خطوة خطوة ، ولكنها لم تنتبه الى الثقافة بمعناها الدقيق إلا بعد سنوات طويلة ، وبدأت تهتم بنشر التعليم الإبتدائى فى القرى ورفع مستواه بعد أزمة مارس ١٩٥٤ وعرف الريف المصرى لأول مرة مدارس إبتدائية حديثة تبنيها الدولة . ولكن هناك من دسّ على الثورة أن مصر ليست فى حاجة إلى الدراسات النظرية والإنسانية ، وأن القوة تتمثل فى العلوم العملية والتطبيقية ، وهنا بدأت تهمل الجامعات ، وتجمد إنتشارها وبعثاتها ، ووجهت البعثات والمنح التدريبية إلى المعاهدة الصناعية والتطبيقية التى كانت قائمة إلى جوار الجامعات ، رغم أن أول برقية تلقتها الثورة كانت من جامعة الإسكندرية ، إلا أن الجامعيين كانوا ضد مايمكن تسميته **بحكم الفرد** ، لذلك آثرت الثورة أن تقيم قوة أخرى ليست جامعية إلى جوار الجامعات لكن فى مستواها . وكانت نتائج ذلك سيئة على الثقافة ، إذ أصاب الجامعات المصرية فقر دم شديد فى كفاءاتها وفى أساتذتها المقتدرين وانقطعت صلتها بالعالم المتطور ، ووقفت عند ماتملك من إمكانيات معملية ومكتبية متواضعة كانت تعيش عليها قبل الثورة ، فى حين كان خريجوا المعاهد العليا بحكم دراساتهم ومستواهم غير قادرين على أن يملأوا الفراغ .

الخطأ الآخر الذى وقعت فيه الثورة أنها جمعت بين الإعلام والثقافة أو هما أمران مختلفان .. فرأت ــ فى فهم خاطىء ــ أنه من الخير التخلص من كل المجلات الثقافية القديمة وتركتها تموت مجلة وراء أخرى ، مع أنه كان يمكن أن تعيش وتؤدى دورها بدعم قليل للغاية ، لكن عندما شغلت مصر مكانا دولياً مرموقاً بعد سنة ١٩٥٦ ثم الوحدة مع سوريا ، وبعد أن جفت الينابيع الثقافية القديمة ، وبعد أن قويت العلاقات بين مصر والاتحاد السوفيتى ، وعرف عبد الناصر دور النظم الاشتراكية فى تيسير الثقافة وإيصالها للناس بأرخص الأسعار ، وبعد تأميم الصحافة ، وجهت الدولة عناية كبيرة للثقافة ممثلة فى الكتاب والمسرح ، فازدهر المسرح إزدهاراً رائعاً ، وقام برسالة التثقيف كاملة ، كذلك قامت الهيئة المصرية للكتاب بجهد هائل فى نشر آلاف الكتب من المترجمات والتراث والإبداع ، وتم عرضها للبيع بأسعار زهيدة رغم أن الذى تولى هذا المشروع هو د . عبد القادر حاتم وهو معروف بمحدودية الثقافة .. **فآثر الكم على الكيف** ، .. وجاء ثروت عكاشة

وزيراً للثقافة فاهتم بالكيف وأصدر سلسلة أعلام العرب والمكتبة الثقافية ، .. وبدأت مصر تعطى المثل والقدوة للمجتمع العربى والأفريقى والعالم الثالث ، غير أن هذه الحركة كلها شابها نقص خطير .. **وهو أنها كانت تعبر عن وجهة نظر واحدة .. هى التى يرتضيها الحاكم ، ولم يتح للتيارات الأخرى أن تعبر عن نفسها علانية** ، .. وهذه « **الأحادية** » أدت إلى جمود ورتابة ضاق بهما الناس ، **وبذلك قامت أزمة نفسية بين ماتصدره الدولة من كتب ومجلات وبين الرأى العام ، وكسدت مطبوعات ودوريات وزارة الثقافة وهو ما لا يزال قائما إلى الآن .**

أما المسرح فقد واجه هذه « الأحادية » بالرمز والأقنعة والإسقاطية .. وتخفى الروائيون وراء أشكال الرمز ، لكن التيار الواضح من تيار الدولة كان سائداً .. وهو تيار عربى يستهدف الغاية العربية ، لكن لايمكن أن يوصف بأنه ليبرالى أو اشتراكى ماركسى .. **وحتى بعض الذين زعموا فى تلك الفترة أنهم ماركسيون لم يستطيعوا** أن يتبنوا الروح المصرية ، لدرجة أن مجلة « الثقافة » كان محظوراً عليها نشر مقالات عن التصوف لأنه يدعو للتواكل ، وهذا فهم عام وساذج لمفهوم التصوف .

من جانب آخر ، وفى غيبة فهم واعٍ للتيارات الأخرى ، ورغبة الدولة فى إظهار التعددية ، فإنها بدأت تتعامل مع عدد من المدّعين من رجال الدين ، وحتى من الماركسيين والليبراليين ، وكان **محمد حسنين هيكل يفخر بأن الأهرام تضم كاتباً اشتراكياً [لويس عوض] وكاتبة إسلامية [بنت الشاطىء] وكاتباً مصرياً [حسين فوزى] ..**

وهذا كله ليس صحيحاً .. فلويس عوض ليس إشتراكيا ، وبنت الشاطىء ليست كاتبة إسلامية ، وحسين فوزى ليس داعياً للمصرية .

بقيت من الثورة أشياء كثيرة رغم محاولات السادات أن يهيل عليها التراب ، .. بقى من فكر يوليو دور مصر فى العالم العربى ، سياسيا وإقتصاديا وثقافياً ، وبقى من فكر الثورة أن العدل الاجتماعى لا ينفصل عن الحرية السياسية ، ولا يمكن لوطننا إلا أن يبقى إشتراكيا ، وكل محاولة لإخراجه عن هذا الخط لن تؤدى إلا إلى مزيد من النكبات .. وما نعيشه الآن شاهد عدل على ذلك .

د . حسام عيسى :

يوليو ماتزال هى الأفق

لم تكن المشاريع المطروحة على الساحة الناصرية قبل ١٩٥٢ مجرد مشاريع فكرية .. بل

مدارس فكر وعمل .. أى أيديولوجيات .. وقوى سياسية تسعى إلى السلطة أو تمتلك السلطة ، وبالتالى علينا أن نفهم تفاعلها مع الثورة بصفتها قوى منافسة .. أى **أنه صراع على السلطة** .

وكان من الطبيعى أن يتخذ هذا الصراع على السلطة شكل الصراع السياسى الذى تخوضه قوى سياسية تسعى للحصول على السلطة .

ومن المفهوم أن الثورة كانت تسعى فى مرحلة بناء سلطتها إلى ترسيخ قوتها الذاتية ، أو الاستئثار بالسلطة . وكانت المرحلة من ٥٢ ــ ٦٠ محاولة لتأسيس سلطة الثورة أو البحث عن المفاتيح الضائعة ، وإنتزاعها من أيدى الإستعمار والرجعية والإقطاع والرأسمال الأجنبى ... ولأن عودها لم يقو بعد فقد تعاملت مع الآخرين بمنطق الاستبعاد ، لإستكمال السيطرة على مراكز صناعة القرار فى المجتمع المصرى .

لكن لماذا لم يتم بناء جبهة وطنية فى هذه المرحلة رغم أن برنامج الثورة كان قادراً على إجتذاب قوى كثيرة ؟! ــ هناك أسباب عديدة ، الإخوان المسلمون كانوا يريدون الوصاية على الثورة ، بالنسبة لليبرالية ، فإن الثورة قامت أساساً لضرب النظام الذى كان يحكم باسم الليبرالية ، رغم أنه لم يكن ليبرالياً ، ولم يكن وارداً أن تتحالف الثورة معهم وإلا فقدت شرعيتها وسبب وجودها ..

• لكن ماذا عن الماركسيين ؟!

ــ هناك أسباب تاريخية : فثمة تراث قديم من العداء ضد الشيوعية فى شرائح الطبقة الوسطى التى ينتمى إليها الضباط الأحرار ، وفى المقابل أخطأ الماركسيون عندما تبنوا موقفاً ليبرالياً من الثورة ، وطالبوها بإعادة السلطة للأحزاب القديمة ، وإجراء إنتخابات ليبرالية .. وهناك جناح عادى الثورة بإعتبار أنها فاشية عسكرية .. هى إذن أسباب عديدة حالت دون قيام جبهة فى ٥٢ ــ ١٩٦٠ .

لكن الستينيات شهدت إمكانات أفضل لبناء الجبهة لعدة أسباب :

فمن ناحية انتهت الثورة من توطيد أقدامها ، وأصبح لها شعبية جارفة ، ولم تعد تخشى ضياع السلطة منها .

ومن ناحية أخرى أفرز الصراع ضد الإستعمار القوى المعادية للإستعمار والمتبنية للعدالة الإجتماعية سواء من الماركسيين أو من القوى الأخرى ، فوجدت إمكانيات قيام جبهة عبر عمل مشترك رغم وجود حساسيات قديمة ...

• لكن لم تقم جبهة حقيقية ؟!

ــ منع من قيامها أسباب متنوعة ، أهمها استفحال قوة البيروقراطية العسكرية وأجهزة الأمن . هذا هو العائق الأساسى للجبهة ، .. فقد عمل جهاز الدولة المستحيل من أجل عدم قيام الجبهة رغم جهود أجنحة عديدة فى الاتحاد الاشتراكى لبنائها .. وتجربة كمشيش هى النموذج الأفضل للجبهة الوطنية الذى كان يجب أن يعمم على أرض الواقع ..

أما على المستوى الفكرى فإن الثورة لم تنغلق فكرياً قط ، بل استفادت جداً من المدارس أخرى ، الفكر القومى أصبح مكوناً رئيسياً فى فكرها .

وحدث تفاعل كبير بين الاشتراكيين والثورة ، فأصبحت العدالة الاجتماعية من مقولاتها أساسية . وأصبح البعد القومى مكونا أساسيا فى فكر الاشتراكيين ، بل ظهر فكر ماركسى قومى .. وفكر إسلامى قومى .. ونموذج اسماعيل صبرى عبد الله ومحمد عمارة دليل على ذلك ..

من جهة أخرى استفادت الثورة من الاشتراكية العلمية ، فقدمت مفهوم « الاشتراكى » بشكل علمى وليس بشكل أخلاقى ، كما طرحت الاسلام كمكون حضارى فى الفكر القومى ، وأصبح الاسلام ليس هو الدولة بل مكونا حضاريا من مكونات الأمة ..

● ماذا بقى من الثورة ؟

ــ أنها أكثر حضوراً مما يتخيل الكثيرون ، رغم الردة ورغم التفسخ الذى حدث خلال الـ ١٨ عاماً الماضية ، ولا زال فكر الثورة يمثل الأفق السياسى والفكرى للمجتمع المصرى اليوم ، ولا يمكن طرح أى فكرة إلا من خلال فكر الثورة نقداً أو قبولاً ، فهى لازالت تمثل إطار الأمة ..

فى الانتخابات يتحول الحزب الوطنى فجأة إلى حزب ثورة يوليو ويتجه إلى العمال والفلاحين بشعاراتها ..

وهناك حدود وضعتها الثورة لايمكن الخروج عنها ، مثل مجانية التعليم .. القطاع العام لايمكن القضاء عليه .. والعداء لاسرائيل لايزال باقيا رغم غسيل المخ الذى جرى رسمياً على مدى ١٧ عاماً .. وظاهرة طه الفرنوانى ظاهرة ناصرية .. وإسماعيل فهمى الذى لم يكن ناصرياً ظاهرة ناصرية .. التعاطف مع العراق ضد ا[illegible]غم إسلامية إيران .. ورغم آلاف الكتب والصحف والدعاية الدينية ..

د . شكرى عياد :

وضع أسوأ مما قبل

عندما قامت حركة الجيش فى ٢٣ يوليو ، وأخذت تتحرك بسرعة للإستيلاء على السلطة السياسية كان يوجد على السطح مشروعات ثلاثة :

١ ــ **المشروع الليبرالى** الذى يرجع فى الواقع إلى أواخر حكم الخديوى إسماعيل أى أكثر من ٩٠ سنة

قبل ثورة يوليو ، والذى حقق مكاسب لايستهان بها طوال هذه الفترة ولكنه شُغل بصراعاته الداخلية ، واصطدم بالتدخل المستمر من جانب القصر لفرض حكمه الإستبدادى ، وبخطط الإستعمار الأوروبى ، الذى لم تصل تناقضاته إلى قمتها إلا فى بدايات الحرب العالمية الثانية ، ومع ذلك فقد إستطاعت حكومة الوفد الأخيرة أن تتبنى وتشجع تغيرات مهمة وطنية وإجتماعية وأهمها على الصعيد الأول المقاومة الشعبية المسلحة لجيش الإحتلال فى منطقة القناة ، وعلى الصعيد الثانى مجانية التعليم ، ولكن القيادة الوفدية لم تكن قادرةعلى توجيه التحولات الجديدة بل إقتصر دورها على القبول والتشجيع .

٢ ــ **المشروع الإسلامى** ، ولم يكن واضحاً منذ البداية لا فى نظريته السياسية ولا فى توجهاته العملية شأنه فى ذلك شأن جميع الحركات المماثلة السابقة واللاحقة التى لم تنجح فى ترجمة مبادىء الإسلام إلى فكر سياسى أو ممارسة سياسية ، ومع ذلك فقد كانت جماعة الإخوان المسلمين تدعم وجودها معتمدة على عدة عوامل : التنظيم المحكم ، والحماسة الدينية ومشاعر الإحباط لدى الفئات الدنيا من الطبقة المتوسطة ولا سيما الشباب ، وأخيرا إستعداد القيادة للتهادن مع جميع القوى السياسية القائمة ، فيما عدا التيار الليبرالى إلى حد ما ، والتيار الماركسى على وجه الخصوص الذى دخلت معه فى صراع مكشوف لحساب القوى الأخرى ، ولأنه كان يزاحم الإخوان للحصول على تأييد نفس الفئات الشعبية أو مشاركتها .

٣ ــ **المشروع الماركسى** : وقد بدأ فى أواسط الأربعينات بين مجموعات قليلة من المثقفين وطلبة الجامعة ، وكان نشاطه مقتصراً على تدريس النظرية الماركسية عن طريق بعض الخلايا مع محاولة إجتذاب عناصر من الشباب خلال الندوات والمحضرات وبعض النشرات العلنية ، وقبيل قيام الثورة أخذت هذه المجموعات تشارك فى الإجتماعات والمظاهرات ، لكنها لم تتخذ مواقف واضحة من التحولات والأحداث المهمة الجارية فى مصر والعالم العربى ولا سيما الموقف من الرأسمالية الوطنية وتصورهم لإحداث التحول المطلوب فى المجتمع المصرى ، وأخيرا على الصعيد القومى موقفهم من الحركة الصهيونية والحرب الفلسطينية الأولى ١٩٤٨ .

إذن لم تكن هناك فى واقع الأمر مشروعات فكرية واضحة مطروحة لمستقبل المجتمع العربى ، ولم تكن الحال فى الأوطان العربية الأخرى أفضل منها فى مصر ، لكن كانت هناك صدمة ١٩٤٨ التى جعلت الشعوب العربية مهيأة من ناحية لتقبل تغير ما ، ومن ناحية أخرى للتقارب فيما بينها درءاً للخطر المشترك .

لهذه العوامل مجتمعة ظهرت سمتان مميزتان لثورة ٢٣ يوليو من حيث الفكر السياسى :

١ ــ **النزعة العملية [البراجماتية] الغالبة التى ذهبت إلى حد إحتقار أى فكر نظرى .**

٢ ــ **تبنى الفكرة القومية التى ناسبت الطموحات الشخصية والوطنية لرجال الثورة ، ولكنها اصطدمت بوجود كيانات سياسية وإقتصادية وإجتماعية مختلطة فى شتى الأوطان العربية** وسيطرت قيادات محلية ترى أن من مصلحتها بقاء القومية العربية فى حيز العواطف والشعارات وعدم تحولها إلى عقيدة سياسية أو مخططات عملية .

ترتب على هاتين السمتين النظريتين سمتان أخريان من حيث الممارسة العملية :

١ ـــ **الاستبداد** الذى بدأ بشبه قيادة جماعية ثم لم يلبث أن تحول إلى **ديكتاتورية فردية** ، وكان إسكات الخصوم بشتى أساليب العنف هو أقصر السبل لتحقيق الوحدة الوطنية ، ولكن نتج عن ذلك أن الثورة بدأت تنهار من داخلها ، إذ أن أىّ نظام سياسى لايعترف بدرجة كافية بتعدد الآراء سيكون عاجزاً عن إبراز الاختلافات وتصفيتها على السطح ، وبذلك يصبح الصراع فى داخله مستتراً ومدمراً ، **ويتبع هذه النتيجة نتيجة أخرى أشدّ خطورة ، وهى أنه عندما انهارت القيادة لم توجد قوة وطنية قادرة على ملء الفراغ السياسى ..**

٢ ـــ **التآمر** المصحوب بدعاية قومية صارخة ظنا أن هذا هو أفضل السبل لتحقيق الوحدة القومية ، وكان طبيعيا أن يقابلا بمؤامرات ودعاية مضادة ، ونتج عن ذلك أن أصبحت الوحدة السياسية بين أقطار العالم العربى أبعد منالاً مما كانت قبل الثورة .

وهكذا رغم كل النيات الطيبة أو ربما لأسباب خارجة عن إرادة القائمين بثورة يوليو كأفراد وكمجموعة (وبين هذه الأسباب حالة القوى السياسية الاجتماعية الموجودة على الساحة وقت قيام الثورة) **انتهى المشروع الوطنى القومى الاجتماعى بعد ٣٥ سنة من قيام الثورة إلى وضع أسوأ مما كان**

وقد يبدو هذا القول غريبا ، نظرا للتحولات الكثيرة التى حدثت خلال هذه الحقبة ، ولكننا يجب أن نرد هذه التحولات إلى العوامل الحقيقية التى أوجدتها ، والتى تتلخص باختصار فى النظام العالمى الجديد ، وفى التغيرات التكنولوجية الهائلة التى حولت عالم اليوم الى قرية صغيرة كما يقال على سبيل المجاز .. كل ذلك هو المسئول عن جميع التغيرات التى طرأت على حياتنا وسلوكنا على جميع المستويات : على المستوى الفردى .. والاجتماعى .. والوطنى .. والقومى .. إنها أشبه بشبكة هائلة . ولقد كانت جميع جهودنا للتخلص من هذه الشبكة تؤدى إلى المزيد من إحكامها علينا .. وستبقى الحال كذلك إلى أن نتمكن من صياغة مشروع وطنى جديد قادر على أن يمد أطرافه قومياً وعالمياً وأن يشارك بإرادته فى صياغة المستقبل .

هذا المشروع يجب أن يكون فكرياً أولاً .. ولكنه لايمكن أن يكون فكرياً فقط .. كما أنه لايمكن أن يكون مشروع فلان [illegible] علان .. ففى مجال العمل الجماعى لايسمى المشروع مشروعاً إلا إذا تبلور داخل الجماعة نفسها من خلال الفكر والحوار والممارسة العملية .

د . محمد عمارة :

المثقف الموظف وبطانة المماليك

كانت ثورة يوليو حين نشأتها تمثل لقاء عدد من التصورات للمشاريع الحضا[illegible] المطروحة

وقتها ، فالضباط الأحرار قبل الثورة وأثناء تنفيذها كانوا جماعة تضم قطاعاً مؤثراً من اليسار الماركسى ، وتضم قطاعاً آخر من الإخوان المسلمين كما انضم لها ضباط وطنيون غير مصنفين مذهبياً ، وبالتالى فقد كانت الثورة فى نشأتها الأولى تضم لقاء لأكثر من تصور لمشروع حضارى . **أما المراحل التى تلت ذلك أو خلال التطورات التى شهدتها سنوات سلطة يوليو ، فلقد حدث ماهو معروف عن صدام بين هذه الأجنحة والتيارات ، أدى إلى إنفراد القطاع الوطنى الذى كان ينهج نهج التجربة والخطأ والصواب ، ولم تكن لديه تصورات نظرية محددة لمشروع حضارى واضح المعالم .**

وهذا الصدام أدى إلى إستبعاد اليسار وإلى إستبعاد التيار الإسلامى المنظم من مراكز التأثير والسلطة ، وكانت النتيجة هى سيطرة مايمكن تسميته (تيار التجريب والتعلم) من الخطأ والصواب .. وهو تيار نظلمه إذا قلنا إنه لم تكن لديه أىّ تصورات عن مشروع حضارى ، ونظلمه أيضاً إذا قلنا إنه كان يمتلك وضوحاً فكرياً عن مشروع حضارى محدد .. كان المشروع بالنسبة له يتمثل فى بعث الذاتية المميزة لمصر وللوطن العربى فى مواجهة الغرب .. تلك كانت حدود مشروعه .. أما مدى التميز عن الغرب ، ومدى ما فى هذا التميز عما لدى اليسار أو لدى الاسلاميين فتلك كانت مناطق مليئة بالغموض والضباب فى ذهن وممارسات هذا القطاع المسيطر من ثوار يوليو بقيادة عبد الناصر .

أما عن تعامله مع أصحاب المشروع الماركسى والمشروع الإسلامى ، فللأسف بلغ الصدام بين الثورة وأصحاب هذين المشروعين ليس إلى حد الإبعاد والاستبعاد ، وإنما إلى درجة القهر والتعذيب الذى وصل إلى قمة « المأساة » وفى مناخ كهذا نستطيع أن نتصور نوع المثقفين الذين احتضنتهم ثورة يوليو ، ودونما تعميم ، ومع الإعتراف بصدق وبشرف وبكفاءة كثيرين من الذين تعاونوا معها خلال صدامها مع اليسار والإخوان ، فإن الطابع الغالب على المثقفين الذين انخرطوا فى تنظيمات الثورة وأجهزتها [من ١٩٥٤ إلى ١٩٦٥] **هو طابع الموظف المثقف** .. كانوا أشبه مايكونون **ببطانة المماليك** الذين يبررون ممارسات الدولة وأجهزتها ، والذين يزينون للحاكم قراراته حتى قبل أن يصدرها .

● مدرسة الإحياء

أما بالنسبة للمشروع الذى أعد نفسى أحد العاملين فى إطاره ، فأعتقد أنه يمثل الطور المعاصر لمدرسة الإحياء والتجديد والاجتهاد ، التى بدأت رداً على هجمة التغريب وجمود المؤسسات التقليدية التى تمثل التخلف الموروث ، والتى حاولت صياغة مشروع ينطلق من المنابع الجوهرية والنقية للإسلام وحضارته ، وينظر فى الموروث بعقل معاصر ، ولا يرفض كل وافد وإنما يطلب منه ما يدعم الإستقلال الحضارى والخصوصية القومية ، رافضا كل مايمسخ وينسخ ويشوه الهوية الحضارية .. هذه المدرسة .. أو هذا التيار هو الذى تبلور بقيادة الأفغانى عبر مدرسة الجامعة الإسلامية مروراً

بمحمد عبد والكواكبى .

ولا أعتقد أن ثورة يوليو قد تعاملت على نحوٍ ما مع هذا المشروع كما أتصوره الآن ، لأن تبلوره تم ولا يزال يتم في حقبة إنحسار ثورة يوليو ، وفى حقيقة تتزايد فيها مخاطر الإنفتاح وهيمنة الغرب وعداواته واستعلائه .

د . إسماعيل صبرى عبد الله :

الثورة وإمكانية المحال

فى لقائه بالدارسين المصريين بموسكو سنة ١٩٦٨ قال عبد الناصر « **إن الثورة لم تأت من فراغ ، بل استمدت مبادئها من حصيلة أشكال النضال التى شهدتها مصر مابين ٤٥ و ١٩٥٢** » .

وإذا نظرنا إلى تشكيل الهيئة التأسيسية للضباط الأحرار [مجلس قيادة الثورة فيما بعد] سنجد أعضاء مرتبطين بتيارات سياسية متنوعة [الوفد ـــ الإخوان ـــ الشيوعيون] وعندما تراجع المبادىء الستة للثورة ستكتشف أنها تلخيص لأهم المطالب الوطنية والديمقراطية التى كانت مطروحة بالفعل وقتها .. مثل « **الديمقراطية السليمة** » .. تعبيرا استخدمته الثورة ويعبر بصدق عن زهد الناس من لعبة القصر مع الأحزاب ، فى وقت خيبت فيه وزارة الوفد كل الآمال ، وهذا التعبير إنعكاس لكافة الأوضاع السلبية قبل تدخل القصر والانجليز وتزييف الانتخابات ... الخ ..

أيضا تعبير « **إنهاء سيطرة رأس المال على الحكم** » .. هذا المطلب مطروح منذ سنة ١٩٤٥ ، وأصبح مطلباً ملحاً بعد وصول الأمر إلى أن أحد الأثرياء [عبود باشا] يدفع مليون جنيه للملك لكى يأتى بحسين سرى باشا رئيساً للوزراء .. بالقطع كان الضباط الأحرار يعكسون نوعاً من الجبهةالوطنية فى ميولهم وأصولهم الاجتماعية وسلوكهم السياسى .

***

التجربة والخطأ :

بعد الإستيلاء على السلطة وتطبيق **منهج التجربة والخطأ** اختلفت الاتجاهات فيما يتعلق بأولويات العمل السياسى ووجدت الثورة نفسها فى صدام مع الليبراليين والشيوعيين .. وبعدهما مع الإخوان .

بالنسبة للشيوعيين فإن أفكار المنظمات الشيوعية كانت مطروحة على نطاق أوسع من نطاق قواها الحقيقية ، ونجحوا سياسيا لكنهم لم ينجحوا تنظيمياً وعجزوا عن تنظيم صفوفهم وتكوين حزب موحد كبير .. بل نجحوا فى نشر برنامجهم السياسى على نطاق واسع .. وكان عبد الناصر يهتم إهتماماً خاصاً بكل مايصدر عن المنظمات الشيوعية ، وكان يطرح شعارات مضادة لشعاراتهم وترد عليها . فى أواخر سنة ١٩٥٤ على سبيل المثال طرحنا أيام « **الراية** » شعار « **الجلاء المزيف** » .. وطرح شعار [**الجلاء الحقيقى**] ... الخ .

وكان عبد الناصر متأثراً بالظروف التاريخية والبيئية .. لذلك كان معادياً للشيوعية ، فاصطدمنا معه ، لكنه كان يرى أن إصلاحاته الإجتماعية ستسحب الأرض من الشيوعيين ... لأن عبد الناصر كان يرى أن الشيوعيين قطب قادر على جذب الجماهير بإقتراح إصلاحات إجتماعية ، وبالتالى فهم منافسون خطرون على السلطة ، فقاوم ذلك بتبنى مشروعات الإصلاح الماركسية ونفذها .. فى حين لم نكن نحن الشيوعيين نملك وقتها سوى الكلام عنها ..

رد الثقة للجماهير

أهم ماتبقى من تجربة ثورة يوليو أنها ردت للجماهير المصرية ثقتها بنفسها ، وبقدرتها على الصمود أمام الإمبريالية والاستعمار ، ليس بأفكارها فقط ، بل بأعمالها العملية وأعطت أدلة ساطعة على ذلك .

أما مضمون الثورة فهو [**إمكان المحال**] .. الوضع قبلها كان وضعاً ثوريا ناضجاً ، لكن لم توجد قيادة حقيقية فى الأوساط السياسية الحزبية والمدنية .. وجاءت القيادة من الجيش .. **وحدثت الثورة ، إذ تغير المضمون الطبقى للسلطة ، وكانت تكاليفها الإجتماعية قليلة للغاية ، فلم تسل الدماء .. ومجموع الذين أعدموا أو قتلوا لأسباب سياسية قليلون جداً . والذين يحاولون تشويه وجه الثورة عن طريق التركيز على الجانب القمعي مخطئون .. صحيح أن القمع كان موجوداً .. لكن تصوير الثورة على أنها مجرد قمع تشويه للتاريخ .**

لذلك فنحن كشيوعيين رغم أننا عذبنا ، وأفنينا أعمارنا فى السجون ، فإنن ننظر للثورة كنتائج نهائية إيجابية وتاريخية أو كمرحلة من مراحل الثورة الوطنية الديمقراطية ..

أما ماتبقى من ثورة يوليو رغم الردة الساداتية فهو كثير .. قناة السويس أممت فى عهد الثورة وستظل مؤممة .. السد العالى قائم .. اهتمامنا بالجيش الوطنى قائم .. صراعنا من أجل الديمقراطية رغم إخفاق الثورة قائم .. تعليم الملايين من أولاد الفقراء رغم محاولات تفريغ المجانية من مضمونها قائم .. نحن لا زلنا نعيش على ثمار ثورة ٢٣ يوليو .. وستظل هى المصدر الرئيسى للشرعية فى بلادنا ، **ولا زالت الجماهير الفقيرة متعلقة باسم عبد الناصر ، وسيظل فى ضمائر ٨٥ ٪ على الأقل من الشعب ... عبد الناصر دخل وجدان الشعب المصرى ولم يخرج منه للآن .**

محمود أمين العالم :

ثلاث رؤى للثورة

الحديث عن ثورة يوليو على إطلاقها حديث غير دقيق ، فالثورة مرت بمراحل عديدة اختلفت وتنوعت فيها مواقفها من مختلف المشاريع السياسية والفكرية والإجتماعية عامة .

ولو بدأنا من البداية بشكل سريع لقلنا إن ثورة يوليو تحقق بفضل مجلس قيادة الثورة الذى كان يمثل شكلاً من شكال التحالف بين قوى أو مجاميع فكرية ثلاث .. **مجموعة وطنية .. ومجموعة شيوعية .. ومجموعة إخوانية إسلامية** ، وإن كانت المجموعة الوطنية تشكل مركز الثقل الرئيسى .

وكان للشيوعيين (أو للفصيل الشيوعى) دور فعال فى الإعداد للثورة ، وتحرير شعاراتها ، وطبع منشوراتها .

بعد قيام الثورة احتدم الصراع بين هذه المجاميع الثلاث ، بل داخل المجموعة الوطنية نفسها ، وكانت الديمقراطية هى جوهر الصراع ، سواء كانت دعوة إلى مزيد من التفتح الديمقراطى على إختلاف المفاهيم والتوجهات (محمد نجيب ، الشيوعيون ممثلون فى خالد محيى الدين ويوسف صديق) أو دعوة إلى الوصاية والسيطرة (الإخوان المسلمون) . وانتهت هذه المرحلة من الصراع بانفراد المجموعة الوسطى الوطنية بالسلطة ، وأخذت تصوغ لنفسها أيديولوجيتها الخاصة فى مواجهة الفكر الماركسى من ناحية والحركة الإسلامية من ناحية أخرى ، إلا أن المجموعة الوسطى حاربت الماركسيين على مستويين :

المستوى الإدارى والسياسى « القمع والسجن » ... الخ .

المستوى الأيديولوجى الفكرى (اتهام الفكر الماركسى وإدانته ... الخ) .

على حين أنها حاربت الإخوان المسلمين على مستوى واحد .. هو المستوى الإدارى السياسى ، وحرصت على أن تتبنى جوهر توجههم الايديولوجى الدينى لتسحب الأرض من تحت أقدامهم . وكانت النتيجة أنها أسهمت فى إعادة انتاج فكرهم وتكريسه ، وبالتالى فى تنمية حركة الإخوان موضوعياً ..

مع معركة قناة السويس وبعدها بقليل ، قام تحالف عملى بين قيادة يوليو وبين الشيوعيين ، ولكن سرعان ما انتهى هذا التحالف ليحتدم الصراع من جديد بينهما نتيجة للإختلاف حول مفهوم

الوحدة العربية ، سواء فيما يتعلق بالوحدة المصرية السورية أو فيما يتعلق بالثورة العراقية التى لعب فيها الشيوعيون العراقيون دوراً بارزاً . مع الستينيات إزداد الإقتراب ايديولوجياً من الحركة الشيوعية (بسبب إجراءات التأميم) وإن ظل الموقف السياسى والإدارى عدائياً حتى منتصف الستينيات ، وابتداء من منتصف الستينيات بدأ التقارب الفكرى والسياسى والعملى بالمشاركة فى الإتحاد الاشتراكى وتنظيم الطليعة الإشتراكية أو التعيين فى بعض المؤسسات الإعلامية والصناعية أو فى المعاهد الإشتراكية .

هذه هى التضاريس العامة للعلاقة بين قيادة ثورة يوليو والحركة الشيوعية من ناحية وحركة الإخوان من ناحية أخرى .

لكن يمكن القول بشكل عام أن التوجه الرئيسى لحركة ثورة يوليو كان توجهاً قومياً معادياً للإمبريالية وكبار ملاك الأراضى والتطلع للوحدة العربية بقيادة مصر ، وقد تطور هذا الموقف طوال تاريخ الثورة ، وأخذ يتعمق بتعمقه إجتماعياً لكن فى حدود نظرة تقدمية توفيقية شعبوية .

وبرغم الموقف المتعارض مع الليبرالية من الناحية السياسية إلا أن الثورة تعاملت مع الليبرالية تعاملاً إقتصادياً ، وتمثل أساسا فى الدور الكبير الذى أتاحته عملياً للقطاع الخاص ، والذى كان فى بعض الأحيان يقوم بما يقارب ٨٠ ٪ من أعمال القطاع العام ، وكان هذا مظهراً من المظاهر التوفيقية فى سياسة الثورة الإقتصادية .

أما فيما يتعلق بالمشروع الدينى الأصولى فالثورة كانت تحاربه سياسياً وإدارياً ، ولكن كانت ترفع شعاراته ، بل وتنمى هذه الشعارات أيديولوجياً بوسائل الإعلام المختلفة ، فضلاً عن مناهج التعليم والمؤسسات الدينية والثقافية المختلفة . **أرادت الثورة أن يكون المشروع الدينى عنصراً من مشروعها لا مشروعاً مستقلاً ، ولكن نتيجة لتوفيقية مشروعها ولهزيمتها فى ١٩٦٧ برز المشروع الدينى أيديولوجياً وسياسياً كبديل لمشروعها .**

أما فيما يتعلق بالمشروع الماركسى ، فلقد حاربته الثورة أيديولوجياً وإدارياً وسياسياً بإستمرار ، وإن تحالفت معه ، أحياناً ، سياسياً ، وتبنت بعض شعاراته الأيديولوجية ، وكان هذا أيضا من سماتها التوفيقية .

ولعلنا اليوم نجد مظهراً من مظاهر هذه التوفيقية فى تراوح الحركة الناصرية بين التحالف مع الحركة الإسلامية أو التحالف مع الحركة الماركسية لتشكيل نواة الجبهة الإستراتيجية أو البديل الثورى للنظام القائم .

قد يكون من المفيد لتأكيد الطابع التوفيقى للثورة لإختلاف مواقفها باختلاف مراحل تطورها . أن أشير — وعذراً للطابع الشخصى — إلى أننى **مع بداية الثورة أى فى عام ٥٣ — ١٩٥٤ فصلت من عملى كمدرس فى كلية الآداب لأننى ماركسى ! وفى عام ٥٦ — ١٩٥٧ تعاونت مع الثورة بإسم الحركة الشيوعية أثناء تأميم قناة السويس والتصدى للعدوان الثلاثى ،**

ومنذ أول يناير ١٩٥٩ وحتى يونيه ١٩٦٤ كنت معتقلاً أتنقل بين سجن الواحات الخارجة وسجن قره ميدان وسجن القلعة وسجن الاسكندرية والسجن العسكرى ، ويُمارس معى ومع زملائى أبشع أنواع التعذيب الجسدى والمعنوى ، ومنذ سنة ١٩٦٥ وحتى ١٩٧٠ كنت أتنقل من رئاسة مجلس إدارة هيئة الكتاب إلى رئاسة مجلس إدارة أخبار اليوم إلى رئاسة مجلس إدارة مؤسسة المسرح والموسيقى . وانتخبت عضواً فى اللجنة المركزية للإتحاد الإشتراكى ثم عضواً فى الأمانة المركزية لتنظيم طليعة الإشتراكيين ومسئولاً عن التثقيف داخل هذا التنظيم ، ولكن فى سنة ١٩٦٩ أفصل من عملى فى أخبار اليوم ، وتصدر الأهرام فى صباح يوم من الأيام تتهم رئاستى لأخبار اليوم بالفشل ، وفى نفس الصفحة تتهم على صبرى بأمور تتعلق بشراء أشياء من الإتحاد السوفيتى واستغلال النفوذ لعدم دفع الجمارك عليها ، وكانت المسألة سياسية بحتة للضغط على الإتحاد السوفيتى ، ورغم هذا تستمر مسئوليتى فى طليعة الإشتراكيين بل أعود إلى رئاسة مجلس مؤسسة المسرح والموسيقى ، وعندما مات عبد الناصر كنت فى مقر مجلس قيادة الثورة ، أشارك فى السيطرة على الموقف فى فترة الإعداد للسلطة الجديدة .

لعل هذه اللوحة المليئة بالمتناقضات تكشف حقيقة العلاقة مع المشروع الماركسى الذى أمثله وحدود التفاعل معه .

بقايا الثورة :

إذا صح أن جوهر فكر يوليو هو **الاستقلال الوطنى** سياسياً وإقتصادياً وثقافياً والعداء للإمبريالية والصهيونية والعمل على التوحيد القومى العربى والإنحياز بشكل عام إلى مصالح الجماهير فى إطار رؤية شعبوية توفيقية ، والتضامن النضالى الأممى ، فإننى أقول إن هذا الفكر مازال موجوداً سواء فى التنظيمات العربية المعبرة عن هذا الفكر بشكل مباشر أو غير مباشر فى مصر وفى كثير من البلدان العربية ، أو فى المسلك السياسى والفكرى لبعض الأنظمة العربية ، وفى الكثير من الكتابات ، وفى أشواق الجماهير العربية ، وبالذات فى ظل حالة التردى البشعة التى تعانيها الأمة العربية بسبب تزايد السيطرة الأمريكية والصهيونية خاصة ، وتفاقم تواطؤ الأنظمة العربية وتبعيتها للإمبريالية العالمية عامة .

على أن وجود « فكر يوليو » يتجلى فى ثلاث رؤى :

الرؤية الأولى : باعتبار هذا الفكر النقيض للفكر الإقليمى المتواطىء التابع السائد فى أغلب الأنظمة العربية .

الرؤية الثانية ، بما يعنيه هذا الفكر أساساً من منجزات سياسية وإقتصادية وثقافية ومعارك ومواقف وطنية وقومية ، وقيم معنوية .

ولا شك أن هنا تداخلاً بين الرؤيتين ولكن الرؤية الأولى يغلب عليها الجانب النظرى الأيديولوجى المجرد ، أما الرؤية الثانية فيغلب عليها الطابع العملى النضالى .

ولعل الجماهير العربية أقرب إلى الرؤية الثانية منها إلى الرؤية الأولى ، بل لعل الثانية قد تتيح وقفة نقدية لتجربة ثورة يوليو بما لايجمدها فى أقانيم مطلقة مجردة ، وبما يتيح تطوير خبرة الثورة تطويراً ديموقراطياً وعلمياً على خلاف الرؤية الأولى التى قد تفضى إلى تجميد خبرة تجربة يوليو وأقنمتها وإفقادها روح النقد والعقلانية والتطوير التاريخى والموضوعى ، ولهذا نجد في إطار التيارات القائمة المعبرة عن ثورة يوليو إتجاهات واجتهادات مختلفة تدور فى الحقيقة حول هاتين الرؤيتين .

الرؤية الثالثة هى محاولة الزعم باستمرارية ثورة يوليو فى النظام المصرى القائم ، بإعتباره ــ كما ذكرت ــ مرحلة ثالثة من مراحل ثورة يوليو ، أو لاشك أنها رؤية زائفة نضاليا تسعى لاسباغ مشروعية على نظام هو النقيض المباشر لمبادىء ثورة يوليو .

د . لويس عوض :

ازدهر الإبداع ومات الفكر

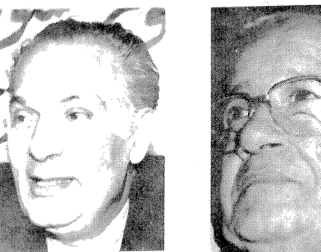
كانت الثورة متعاطفة مع الخلق والإبداع ، والدليل على ذلك أنها شجعت الإبداع المسرحى حتى ولو كان مختلفاً معها ، وكذلك الإبداع فى مجال الفنون التشكيلية ومكنت نجيب محفوظ من العمل فى هدوء دون أن يتعرض لأى أذى من أجل الوصول للقمة ، واختصت الحكيم برعاية خاصة .. وكان كتاب المسرح [سعد وهبة ــ نعمان عاشور ــ ألفريد فرج .. الخ] يحظون برعاية خاصة ، لكن الثورة كانت ضيقة الصدر بكافة أنواع الفكر النظرى الذى يختلف مع ماتطرحه من خطوط وتصورات أساسية للمجتمع ماضياً وحاضراً ومستقبلاً .. **الإبداع ازدهر فى زمن الثورة بينما مات الفكر .**

أيضاً تبنت الثورة عدداً من الشعارات .. كلها شعارات سياسية ميتافيزيقية .. مثل القومية العربي .. والاشتراكية العربية .. وكانت حركتها السياسية تضطهد اليمين واليسار معا .. ونادت بفكرة « خايبة » اسمها الوسطية ، وكذلك نادت بفكرة إذابة الإرادة القومية كلها فى إرادة الدولة ، وبالتالى من حق الدولة فقط أن تريد .. والأفراد يحققون ذواتهم من خلال الدولة .. وأعتقد أن ذلك كله ثبت خطؤه وقصوره أو لم يبق منه شىء .

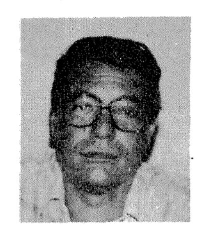
لم يبق من فكر ثورة يوليو شىء فكرى إيجابى ، **وما بقى منها هو الإبداع الفنى** ــ حتى فى المجال السياسى أستطيع القول أن عبد الناصر نجح فى تحركاته العملية وفشل فى تصوراته النظرية .. نجح فى تجميع العالم الثالث كقوة تحررية .. لكنه لم يستند لنظرية متجانسة يمكن أن تتحدى الزمن ،



محمود أمين العالم



د . اسماعيل صبرى عبد الله



صلاح عيسى



د . محمد عمارة

لذلك كان من السهل إقتلاع كل ماهو ناصرى ، بعد هزيمة ٦٧ إستطاع الاستعمار هزيمة كافة حركات التحرر الوطنى التى كانت تعتمد على عبد الناصر .. مثل عدم الإنحياز .. ولومومبا .. ونيكروما .. وسوكارنو ... الخ .

كان عبد الناصر برجماتياً عظيماً .. كان يمتلك بوصلة .. مجرد بوصلة تهديه للقرارات السليمة ، لكنه لم يمتلك نظرية ، وترك السياسة المصرية أفقر مما كانت عليه عندما تولى الحكم . كان عبد الناصر **رجل مواقف ولم يكن رجل فكر** ، وهذا لم يعصمه من التورط فى أخطاء جسيمة سهلت إقتلاع ثورة يوليو بسهولة .. لقد دخل فى صراع مرير مع حلفائه الطبيعيين .. [اليسار المصرى] دون مبرر .. وكان يتحالف مع اليمين دون أن يعرف أنه عدوه الأول .. كان يؤمم بعض القطاعات الرأسمالية ولا يسلمها للإشتراكيين لإدارتها ، بل لذوى العقلية الرأسمالية وأعداء التأميم .. فأحبط ثورته بشكل لم يره التاريخ من قبل .

د . منى مكرم عبيد :

الصلح بين الثورة والوفد ضرورة تاريخية

يجب حل الإشكالية التاريخية بين ثورتى ١٩١٩ ، ١٩٥٢ وتنشيط عوامل التكامل بينهما ، لأنهما ثورتان وطنيتان إعتز بهما الشعب رغم مايدعيه كل من أنصار الوفد والثورة من تناقض تجاه الآخر .

لقد تغير هيكل المجتمع المصرى تماما عما كان عليه فى الخمسينيات والستينيات وحتى السبعينيات ، وأصبح هناك ١٠ ملايين مصرى من المتعلمين منهم ٤ ملايين جامعى ، ونصف السكان يعيشون فى المدن ، ووجدت طبقة عمالية فى القطاع الصناعى والخدمى ، ونمت الطبقة الوسطى الصغيرة نمواً هائلاً خلال الـ ٢٠ عاما الماضية .

لقد أدى ذلك كله إلى تضييق الشُقة بين اختيار نمط ما قبل ثورة يوليو ونمط ما بعدها .

وتلاحق الأحداث العالمية والإقليمية لا يكون متوائماً مع سلوك الصراخ الديماجوجى لتصفية حسابات تراكمية .

ولكن يجب أن أؤكد أن الليبرالية ممثلة فى الوفد لم تمنح فرصتها الكاملة للتطبيق قبل ثورة يوليو ، فالحكم كان فى يد القصر والإنجليز ، وحكم حزب الأغلبية بدءاً من ١٩٢٤ وحتى ١٩٥٢ أقل من ٨ سنوات متقطعة ، ومع ذلك تحققت إنجازات لا يستهان بها فى المجالات الوطنية والإقتصادية والإجتماعية ، ولولا الاستعمار لكان خليقاً بالنظام الحزبى وبالحركة الشعبية أن يحققا فى هذا المجال ما لايقل عما شرعت به ثورة يوليو فى البداية .

ومن يتأمل توجهات ثورة يوليو يمكنه أن يجد البذور الجنينية من الروافد الفكرية التى ازدهرت فى الأربعينات والخمسينات ، **ففكرة الإصلاح الزراعى** مثلاً ، مانبتت وترعرعت إلا فى جو الليبرالية التى رعاها الوفد وحماها وفى صفوف الطليعة الوفدية وغيرها من التوجهات « **اليسارية** » التى وجدت فى الوفد . وكان التأكيد على دور مصر العربى وعلى مبدأ الحياد الإيجابى ، ونبذ الأحلاف من الأفكار التى روّج لها الوفد ومصر الفتاة والشيوعيون .

ومع الثورة وبعد إسقاط الملك وطرد الإنجليز تهيأت أول فرصة كبرى لليبرالية لتأخذ طريقها الصحيح ، وكان فى وسع الثورة أن تستخدم الطريق الديمقراطى لتحقيق الأهداف الإجتماعية العليا ، .. لكنها آثرت الطريق اللاديمقراطى لتحقيق إنجازاتها .

لكن يبقى رغم كل أخطاء الثورة أنها طرحت البعد الإجتماعى وحققت إنجازات إجتماعية وقومية هائلة ، .. والمستقبل يجب أن يشهد صلحاً تاريخياً بين المشروع الليبرالى والمشروع القومى ، فلن توجد حرية فى ظل الجوع والجهل ، ولن يوجد عدل إجتماعى لا تحميه القوى الشعبية الديمقراطية

د . غالى شكري :

الفكر المصرى وثورة يوليو

ليست هناك « ثورة يوليو » واحدة ، فقد تطورت عديداً من المرات وتغيرت مكوناتها ومقوماتها في أكثر من مرحلة سواء من حيث طبيعة هذه المكونات أو نسبة كل عنصر فى بنيتها . لم يثبت على مرّ الزمن الناصري سوى غياب الديمقراطية لا بمعناها الليبرالي في مجتمع متعدد الطبقات، وإنما بمعناها البسيط المباشر : مشاركة أصحاب المصلحة في صنع القرارات ورقابة تنفيذها . لم يحدث ذلك قط فى مرحلتها الوطنية ، حين كانت البرجوازية المصرية بمختلف أجنحتها هى المستفيدة ، ولم يحدث ذلك أيضاً حين كانت الرأسمالية الوطنية (حسب المصطلح اليوليوي) والبرجوازية الصغيرة أساساً وبعض القطاعات الشعبية هى المستفيده . كان هناك ثبات مبدئي ضد تعدد الأحزاب في المرحلة الأولى ، واخفاق تام لمحاولة اقامة الحزب الثوري في المرحلةالثانية التي بدأت باجراءات التأميم الواسعة أول الستينيات . وكانت المفارقة ذات الدلالة المأسوية في هذه المرحلة هى أن أمين التنظيم الطليعي هو نفسه وزير الداخلية . ومن التجليات الصارخة حينذاك أنه قبيل الهزيمة بشهور كانت السجون متخمة بالعمود الفقري لأى ثورة : أعضاء منظمة الشباب ، طلاب معهد الدراسات الاشتراكية ، جيل الستينيات في الأدب والفن ، بعض قيادات مجلة « الطليعة » . هذه مظاهرة لا تقوم بها سوى الثورة المضادة ، ولكن الذى أمر بها هم قادة الاتحاد الاشتراكي والتنظيم الطليعي .

ماذا يعنى ذلك ؟

يعني ان الديمقراطية ظلت اشكالية مستعصية طيلة سنوات الثورة الناصرية في مختلف مراحل تطورها الاقتصادي ـــ الاجتماعي . وهكذا كان الموقف من المشاريع الفكرية (السياسية) ملتبساً وغاية في التعقيد . ذلك ان العلاقة بين الديمقراطية والفكر هى علاقة جدلية لا تنفصم من ناحية ، وكذلك العلاقة بين الثورة والفكر .

العلاقة الأولى بين ثورة يوليو والمشاريع الفكرية « الأخرى » أعني الموقف من الديمقراطية ـــ كانت علاقة سلبية فادحة الأضرار . وأزعم ان هذه السلبية قد اضرت بالمشروع الفكرى للثورة ذاتها ، وقد كان مشروعاً قيد التكوين . ذلك ان غياب الديمقراطية هو مناخ عام ، وليس مجرد عقوبة للمخالفين في الرأى . ان الوثائق المتوفرة الآن من مذكرات شخصية وكتب تاريخ تؤكد أن انصار

يوليو في هذه المرحلة او تلك لم تكن لديهم الشجاعة في الجهر بارائهم ، وهم « الأبناء البررة » للنظام . وهو الأمر الذي أفضى إلى نتيجتين حاسمتين : تحوُّل آراء السلْطة اليومية وتصريحاتها الصحفية ودَرْدَشاتها في الخطب والشعارات إلى « فكر » يمتنع الخروج عليه من أى باب وأية نافذة . والنتيجة الثانية هى الهزيمة الفعلية لهذا الفكر على الطبيعة . أى أن « الواقع » كان يقدم التكذيب اليومي « للنظريات » التى يصوغها أنصار النظام من فتافيت الكلام الذي ينثره المسؤولون هنا وهناك . أين ذهبت نظريات هيئة التحرير والاتحاد القومى والاتحاد الاشتراكي والتنظيم الطليعي ؟ أين ذهبت « قوى الشعب العاملة » و « الرأسمالية غير المستغلّة » وتعريف العامل والفلاّح ؟ أين ذهبت الاشتراكية الديمقراطية التعاونية والاشتراكية العربية والاشتراكية (العلمية) الميثاقية ، وأين ذهب الانبثاق من واقعنا ؟ ذهبت كلها أدراج الرياح . وقد كتب عن هذه العناوين الصغيرة كلها مئات من « المفكرين » وآلاف الكتب والكتيبات تحت شعار « كتاب كل ست ساعات » . وكان الحصاد هو فرار هؤلاء « المفكرين » عند أول منعطف حاد ، حيث تبين ان غالبيتهم العظمى كانت من الموظفين الذين يحترفون الكتابة لأية سلْطة ، ولم تكن مفاجأة ان تحولت كثرتهم إلى دعم. وتأييد الثورة المضادة ، ولم تكن مفاجأة كذلك ان تحوّل بعضهم إلى الانتماءات المكبوتة ، حين تعددت الأحزاب والصحف . ولم يبق من المفكرين الناصريين الحقيقيين سوى أقل من القليل ، وهم الذين أخلصوا للمبادىء قبل وبعد هزيمة السلطة الناصرية ، ودفعوا وما زالوا يدفعون الثمن غاليا . ولكن هؤلاء أنفسهم قد اضيروا بغيبة الديمقراطية ، حين فقدوا الفرصة لتصحيح أفكارهم ونقدها وتطويرها أثناء انجاز التجربة لا بعد ضربها .

وهنا أحب أن أفرِّق في مجال الفكر والثقافة بين مصطلح « الناصرية » و مصطلح « نظام يوليو » ، لأننا نظلم جمال عبد الناصر كثيراً حين نطلق اسمه على أفكار وأعمال وخطط كمال الدين حسين (في التربية والتعليم والمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية) وعبد القادر حاتم (في مصلحة الاستعلامات ووزارة الاعلام ووزارة الثقافة والاعلام) . لم يكن نظام يوليو متجانساً الّا في ضرب الديمقراطية من اليوم الأول الى اليوم الأخير ، وفي لفظه اليسار من الصف الأول ف العامين الأولين (خالد محيى الدين ويوسف صديق) . وكان الفكر اليمينى بتموجاته المختلفة بدءا من الاخوان المسلمين وانتهاء بالاعجاب ـــ المقترن لدى البعض بالعمل ـــ بالنازية ، هو الفكر الغالب على الضباط الوطنيين . وكان التنظيم العسكرى الذى افرزهم (الجيش) من العناصر الفكرية اليمينية أيضا رغم وطنيتها .

ان تعدد مراحل ثورة يوليو قد صاحبته أفكار متعددة أيضا ، كالوطنية مع التمصير ، والقومية مع الوحدة ، والاشتراكية (كما فهمها عبد الناصر) مع التأميم . وكان شيوع هذه الأفكار من احدى الزوايا تحريضا ايجابيا على « الكلام » فيها ، مهما إختلفت وجهات النظر . ولكن غياب الديمقراطية كان قد ادخل ابرز ممثلي الاتجاهات المختلفة ، السجون والمعتقلات . دخلها اليمين واليسار والوسط بمختلف ألوان الطيف . وهكذا لم يسمح نظام يوليو بتفتح أو تطور أى مشروع فكري ـــ سياسي آخر . وقد تسبب ذلك عمليا في تضييق دائرة التنفس على

أصحاب المشاريع المغايرة ، فظل الجميع تحت الأرض ، يفكرون سرا ويناقشون همساً ، في حالة « خوف » و « رد الفعل » .

ان هذا الثالوث المدمر : العمل السرّى والخوف الأمني ورد الفعل على السلْطة ، قد ترك بصمات شائهة على مختلف المشاريع الفكرية ـــ السياسية المغايرة لمشروع (أو مشاريع) يوليو . هو السبب في العزلة عن الجماهير ، وما يستتبع ذلك من بعد عن ينابيع الالهام الشعبي بدءا من لغة التخاطب وانتهاء بوسائل النضال مروراً بالمحتوى الاجتماعي الحيّ للشارع الوطنى . وهو ايضا السبب في العزلة عن الوعى الانساني العالمي حيث كان يتسرب هذا الوعى من ثقب ابرة ، ويتسلل إلى بعض الأدمغة القليلة ليتحول إلى النقيض ، إلى طلاسم الكهنوت . وهو السبب في انعدام النقد الذاتي الحقيقي الذى يؤدى إلى نتيجتين بشعتين هما الجمود العقائدي بما يعنيه لدى اليسار من مرض الطفولة أو الذيلية اليمينية أو الانتهازية ، وبما يعنيه لدى اليمين الدينى من تكفير المجتمع وحمل السلاح . والنتيجة الثانية هى التشرذم والانشقاقات المتوالية عند اليمين واليسار على السواء .

لقد ساهمت ثورة يوليو فى افقار نفسها وافقار المشاريع الفكرية الأخرى ، حتى ان من يرفعون راية الاسلام راحوا يكفرون بعضهم بعضاً ، وكذلك من يرفعون راية اليسار ، مع اختلاف الأسلوب واللافتات . ولعل هذه الإفقار أحد الجذور الخفية في باطن الأرض والناس ، لما نلاحظه من ظواهر سلبية راهنة في العملين الثقافي والسياسي : اللامبالاة ، الاستقلالية الفردية لدرجة تورم الذات ، التشرذم غير المبدئي .

ولكن ثورة يوليو ـــ وهذه حالها في الفكر ـــ سلكت طريقاً آخر مع الآداب والفنون . لقد أسست أول وزارة ثقافية في الشرق الأوسط ، وشيدت أرفع المؤسسات الفنية ، ويسرت على الجماهير المحرومة تذوق الفنون الرفيعة وشراء الكتب بأرخص الأسعار . وقامت بعملين عظيمين : هما مجانية التعليم في كل المراحل ، ومنح الأدباء والفنانين حق التفرغ . وأقامت قطاعاً عاماً في السينما والنشر . وبنت المعاهد الفنية المتخصصة . ومهما قيل عن السلبيات والاخفاقات ، وهى صحيحة وكثيرة ، فانه يظل صحيحا أيضا وثابتا أنه يعود الفضل لثورة يوليو في ترسيخ البنية الأساسية للثقافة الوطنية الجديدة . كما أنه يظل صحيحاً وثابتا أنها كانت الحصن المنيع لميلاد أجيال من المبدعين والمتلقين للثقافة الأدبية والفنية .

وخلال عقدين من الزمان بين الخمسينات والستينات ، تمكنت جماهير الثقافة الوطنية من استئناف « النهضة » التى كان الاحتلال البريطاني وحكومات الأقليات قد أسقطتها عديداً من المرات . إن « النهضة » التى هيأ لها محمد على ـــ وليست الحملة الفرنسية ـــ نقطة البداية في أعمال الطهطاوى ، كانت قد سقطت مع حكم عباس حلمي الأول ، ولم تستيقظ من جديد إلّا في غمار الثورة العرابية في أعمال محمد عبده وعبد الله النديم ومحمود سامي البارودي حتى أسقطها الاحتلال الانجليزى المباشر . ولم تستيقظ مرة أخرى الّا مع ثورة ١٩١٩ في أعمال طه

حسين والعقاد وسلامة موسى وهيكل والمازني وأحمد أمين . واستمرت متقطعة في المد الوفدي واليساري ، وحاصرتها دكتاتورية الأقليات الدستورية . وأقبلت الثورة الناصرية لتستأنف النهضة في مناخ جديد استدعته الخريطة الاجتماعية الجديدة . وكان نجيب محفوظ ومحمد مندور ولويس عوض وغيرهم من أعمدة النهضة الجديدة . ولكن « كعب آخيل » في ثورة يوليو ــ العجز عن إبداع ديمقراطية جديدة ــ كان هو الحائط المسدود أمام النهضة التي وصلت في الزمن الناصري إلى الذروة بحدّيها : النهاية والبداية . بداية الثورة المضادة التي أجهزت على النهضة التي كانت خلال أكثر من قرن ونصف . ولم يعد ممكنا بعد أكثر من عقد ونصف على الثورة المضادة استئناف النهضة التي كانت ، لأن المكونات والمقدمات قد تغيرت . وأصبح الأمل الوحيد هو المساهمة في شق طريق جديد ، وليس اختراق الحائط المسدود .

ماذا يبقي من « فكر » ٢٣ يوليو ؟ لم يبق شيء ، وبقي كل شيء . لم يبق « المكتوب » في دفاتر الموظفين الأيديولوجيين ، لأن الواقع كذّبه تكذيبا قاطعاً ومريرا ومأسويا ونهائيا . ويبقى ان الناصرية بكل مالها من انجازات وطنية عظيمة وبكل ماعليها من خطايا القمع الفادحة الثمن ، هى « حركة تاريخية » من ناحية و « علامة فارقة » من ناحية أخرى . وبهذا المعنى فقد تحوّلت إلى قيمة معيارية في الضمير الوطنى العام . وبهذا المعنى فهى قيمة شائعة في هواء الوطن والأمة ، خيط لا غنى عنه في نسيج كل اتجاه فكرى وحزب سياسى يحلم بإستقلال مصر وتحرير فلسطين ووحدة العرب والتقدم الاجتماعى لشعوب هذه الأمة ، بانعتاقها من اسر الاستغلال والتبعية .

هذا مايبقى من الناصرية وهي فى أوج اكتمالها ، لأنني أعرف أناساً ينتسبون اليها في إطار عام ١٩٥٦ حيث معركة التمصير الوطنية ، ويرفضون ما تلاها . وأعرف آخرين ينتسون إليها في إطار عام ١٩٥٨ حيث كانت الوحدة حلماً يتحقق ، وهم يرفضون الانفصال وما تلاه . ثم اننى أعرف الذين يعانقون ١٩٥٦ و ١٩٥٨ و ١٩٦١ عام الاجراءات الاجتماعية الوطنية التقدمية . وأغلب الظن أن هؤلاء هم الذين استمروا ناصريين بحق ، قبل وبعد وفاة الزعيم ، وقد دفعوا ثمن هذا الولاء « الفكرى » لتجربة عظيمة المجد والأخطاء ، كما قال الشاعر العراقي العظيم محمد مهدى الجواهري .

ولم يكن لي ــ شخصيا ــ مشروع فكرى مستقل عن اليسار المصري . وبالرغم من أية تحفظات ، فإننى مدين لهذا اليسار بمايمكن أن أكون قد أعطيته في النقد الأدبي وسوسيولوجيا الثقافة . هذا اليسار قد عومل من نظام يوليو في تقديري معاملة سلبية على طول الخط وفي كل وقت . ولا زالت كلمات عبد الناصر في اجتماعه مع بعضنا فى « الأهرام » عام ١٩٦٩ ترن في اذني : كونوا مبشرين كالقديس بطرس ، بشروا بالاشتراكية ودعوكم من الانتخابات . وقد دفع اليسار المصرى بصوابه واخطائه الثمن غاليا بسبب السلبية الناصرية ، ولكنه يبقى رغم كل الأخطاء هو المستقبل .

صلاح عيسى :

اعترافات شاهد من جيل الستينات*

*هذه الشهادة هى الجزء الأخير من مقال « دقات جنائزية على دفوف الستينات » من كتاب « مثقفون وعسكر » . والمقال نعي للكاتب الراحل يحيى الطاهر عبد الله (١٩٨١) ، وهو فى نفس الوقت شهادة جيل كامل ، جيل الستينات ، على الحياة المصرية . ونحن ننشرها ـــ بعد استئذان كاتبها ـــ لدخولها كإعتراف حى صادق فى صلب موضوعنا : الثقافة وثورة يوليو ١٩٥٢ .

وحين كان الزمن حرباً شح الخبز ونقص الأدام ، وكثر في حانة مخالي الكلام : الفاشية والنازية والديمقراطية والماركسية ، النحاس والملك ولامبسون ، ٤ فبراير (١٩٤٢) و ٢١ فبراير (١٩٤٦) الله أكبر ولله الحمد . القرآن دستورنا والرسول زعيمنا والموت فى سبيل الله أشهى أمانينا ، الله أكبر والمجد لمصر . مصر والسودان لنا وانجلترا إن أمكنا . تشرشل وروزفلت . هتلر وموسوليني ، بيتان ودي جول ، الحريات الأربع النقط الأربع .

جنود مُجْهدون يعيشون فى ظل الموت ، يعانقون العبث والقسوة واللاجدوى . أفريكان وأمريكان وسنغاليون وهنود وانجليز ومن كل ملة . حانات مزدحمة بعواطف محمومة لكنها كالخمر مغشوشة . في خطاب العرش يقول الملك كل مرة : وستعمل حكومتى بإذن الله على محاربة الأعداء الثلاثة : الجهل والفقر والمرض . قال سعد زغلول قبل أن يموت : كانت غلطتنا أن صدقنا أننا مستقلون . وقال النحاس : إحنا تعبنا يا ست ...

باشوات كلاسيكيون يراهنون على الخلفاء لأنهم تعبوا . وباشوات مُجددون يراهنون على المِحْور أو يحلمون ببلد الكوكاكولا والشكلس وإيزنهاور وهويروشيما ونجازاكي (دونوهما أيضاً في خانة الظروف المخففة) ، وشبان يهتفون للخبز والحرية ويتحدثون عن ستالينجراد ، ويربون شوارب كثة . يتحملون قسوة العصى تنهال بها عليهم أيد عصبية تهتف : الموت في سبيل الله أشهى أمانينا ، عالم يلعب بالسلاح ، ويفجر القنابل وقناديل المغنسيوم . المخزن رقم ١٣ مليء بكل إبتكارات الموت منذ طوبة قابيل التى حطمت رأس هابيل . والناس يشربون الخمر المغشوشة ويدعون ـــ فى صلاة الجمعة ـــ أن ينتصر الحاج محمد هتلر .

حين يكون الزمن حربا ، فإن الأسر المستورة تجاهد حتى تدفع عن نفسها عار الفضيحة . قليلون منهم يملكون موهبة الصعود في دنيا السوق إذ العالم مشتبك فى حرب . ومع أنهم يعيشون

بالكاد ، فهم يرفضون بإباء وشمم أن يمتهنوا القوادة .

وحين كنا صغاراً انتشر الوباء يحصد الزائد منا تطبيقاً لنظرية مالتس . بعوض الجامبيا الزنان يخترق بخرطومه اللحاف السميك والناموسية المستوردة من اليابان ولحافنا غير سميك وناموسيتنا لم نشترها من شوارع الشوارلي .

ميكروب الكوليرا العنقودي كان ملفوفاً في صفائح قمامة الجيش الإنجليزى التي تسربت للأسواق فاشتراها الناس بالثمن الرخيص الفادح : أمسكت الحمى اللعينة بالدماغ ، تطرد الماء الذي عاش الجوعى يأكلونه ، والقيء يطرد قمامة الجيوش المتحاربة من جوفهم ، وحين يتطهرون من هذا وذلك يموتون في المعازل ، ليشيع الناس أن جثتهم قد أُحرقت ، فتزدحم الطرقات المتربة بالهاربين يحملون القفف ويلفون الوسائد فى الحصيرة ، يبحثون عن أرض لاتُحرق جثث الموتى ولا جثث الأحياء ، يحاصرهم جنود الهجانة . تنهال السياط على أبدانهم المحمومة . إلى المعازل يعودون يتبلغون فصوص الثوم وحبوب الكنين ، وينزّون طوال الليل عرقاً وقيئاً حتى الموت : نصيبهم الوحيد من ثروة وطنهم .

صدفةٌ محضرة أنّا نجونا من الفاشية والنازية وفلتنا من منجل الوباء ومن إشعاعات قنبلة هيروشيما ، فاذكروا هذا إذا ما جلستم على منصة القضاء ، وعوجتم الطربوش على ناحية ، ذلك أننا أبناء القهر ندعى ، وقهرنا كان كونياً وليس محلياً .

نحن أيضاً كنا نحلم ، فأبعدوا نصوص « **زادنوف** » من قانون العقوبات النقدى . دفعنا أهلونا إلى الكتاتيب لعلنا نفلح فنسند ظهورهم التى أحنتها الحرب ، نرتدى البنطلوب « والزاكتة » ونضع على رؤوسنا طربوشاً يقينا ضربة الشمس ، ونتقاضى ، آخر الشهر ، مرتباً ثالثاً . وليس كثيراً على الله أن يكون ابن عم **الطاهر عبد الله** ، « باشا » ، **كعبد الفتاح يحيى** ، أما نحن فكنا نحلم بخبز المدينة الطرى ؛ وبالأطعمة والحلاوة الطحينية وفي الذاكرة صور للسياط التى تكوي الظهر ، والنساء اللواتى متن قهراً وجوعاً ، والجدة التي تروى الأساطير ، والراوية الذى يغنى على الربابة .

وحين زحفنا من (القرى / الشقوق) إلى المدن الكبيرة ، لم تمنعنا عساكر الهجانة ، جئنا فى الدرجة الثالثة لأنه لاتوجد درجة رابعة فى القطار . على ظهورنا قفف البتّاوْ وزلْع المش والأرز المعمَّر بلا شيء ، تسربنا في الغرف السطوحية في الحارات الخلفية . نقرأ كتباً مدرسية وكتباً صفراء ، وكتباً بيروتية ، وكتباً مترجمة والدنيا قد تغيرت : الحرب الساخنة صارت باردة . والملك فاروق غار في داهية **والنحاس** في الاسكندرية يعانق الصمت والوحدة بعد أن قال كلمته الأخيرة .

ـــ مالكوش دعوة بالعَسكْر .. دول زى دبّابة طالعة جبل ، اللي يقف في وشها تدوسه ، حتطلع لفوق .. وتقع من هناك تدشدش !

حين قرأنا « أرض » **الشرقاوي**، لم نهتم كثيراً بمن قالوا أنه نقلها عن « أجنازيو سيلوني »

بطرف اللسان عرفنا طعم قرانا على صفحاتها . كانت « وصيفة » بواسة حضّانة كما كانت « زينب » لكن قرية « زينب » لم يكن فيها رجال ينزفون مع البول دماً وصديداً وتتبخر الحياة من أجسادهم عرق حمى ، أما « **يوسف ادريس** » فقد علمنا أن القصص يمكن أن تحكي عن ناس كالذين عشنا ونعيش معهم .

لم نكن نعرف شيئاً عن « ريري » ابنة عبد الرحيم بك فتحي أحد كبار مهندسي وزارة الأشغال . ولم يخطرنا أحد بموعدها مع حبيبها إذ القمر بدر بينَ غابات النخيل في عزبة النخل ، شاهد اللقاء كان « **محمود كامل** » المحامي والقصاص .

بطلة « **النظارة السوداء** » كانت متمصرة لم نلتق بمثلها في قرانا ، أو في خيالنا ، لذلك تصبينا على أسطر النقط التى تفصل بين ضرب حبيبها لها واستسلامها له .

في قصص « **يوسف إدريس** » التقينا بالناس الذين نعرفهم . بالخادمة التي تحمل صواني الكحك وتتأمل نظيراتها تلعبن بالكرة في الشوارع . بالمجنونة التي خلعت ثيابها في القطار ، ووقفت عارية تهتف بحياة الملك وسقوط الريس إسماعيل أبو بطة .

زعيم الثورة ينحدر من صلب وكيل مكتب بريد الخطاطبة ، ويشيع الباشوات أن الاذاعة منعت أغنية « البوسطجية اشتكوا من كُتر مراسيلي » ، مع أن الصحف نشرت صورة البيت الذى كان يسكنه فى حارة « خميس العهد » . أولاد المستوزين يتقدمون ليحكموا الوطن ويحمل الإستعمار عصاه على كاهله ويرحل . أُلغيت الألقاب والطرابيش وغنى المونولوجست **محمد الجندى** « والله وحركة وفيها البركة .. يحيا اللى فيها اشتركا » مجلة « الغد » القديمة . « الأدب فى سبيل الحياة » . كتب دار الفكر ودار النديم وشعار : الثقافة معركة . جناح حديتو في مجلس الثورة . **خميس والبقري** . محاكمة ستاد كفر الدوار التى انتهت بالمشانق ، كمحاكم دنشواى كانت ، معركة حلف بغداد وصفقة الأسلحة التشيكية ، صوت عبد الناصر المشروخ من فوق منبر الأزهر والطائرات تئز فى سماء المدينة « حنحارب .. حنحارب .. كل الناس حنحارب » . **الشرقاوى وإدريس والعالم ولويس عوض وعبد العظيم أنيس وكمال عبد الحليم وإبراهيم عبد الحليم وإبراهيم عامر وإسماعيل المهدوي** .

أولاد المستورين يتقدمون ليحكموا الوطن : تأملوهم جيداً فهؤلاء هم الذين أنجبوا المشايخ **المهدي** ، **والدواخلي والشرقاوي** والسيد **عمر مكرم** . من أسرة مستورة (ثمانية أفدنة ونصف) جاء **عرابي** ، **ومصطفى كامل** (باشويته مزورة . أفندينا كان أبوه) وسعد زغلول (له أخت اسمها ستهم وأخرى اسمها ريحانة) **والنحاس** (محمد أفندي النحاس تاجر بسمنود) وابن وكيل مكتب بريد الخطاطبة الذى كان معجباً بأبطال الإتحاد والترقي فسمى ابنه جمال باشا .

قومسيورروين نحن المسمون بالبرجوازية الصغيرة : جاهزون دائما للتحدث باسم التقاليد والعادات . محافظون ومتمردون ، وخائفون دائماً من الوقوع في هوة الفقر ، نتجو من الـ ... بئة ومنها

وباء الامية . ندرس ونقرا ونتعلم وقد نعى ، انذاك على كل لون تجدنا : فاشست وشيوعيون وبرجوازيون وأمريكان وصهاينة ، تلتوي رقابنا من النظر لفوق . نسيج فى التاريخ العربى المميز ، نلعب دوراً يستحق وقفة مؤرخ جاد : فنحن قومسيريو لعبة الصراع الإجتماعى ، نحن البرجوازية الكبيرة ونحن البروليتاريا ، ونحن الفن المحافظ والأدب الملتزم ، ونحن المظاهرات التى هتفت : مصر والسودان لنا .. وإنجلترا إن أمكنا ، وصاحت : إلى أمام ياروميل .

وحين كان الزمن عبد الناصر ، عجننا ابن وكيل مكتب البريد في خلطة واحدة ، فاشيست على شيوعيين إخوان على أمريكان على برجوازيين . وسك منا عملة اسمها : الإتحاد والنظام والعمل ، وهيئة التحرير والإتحاد القومي والإشتراكية الديمقراطية التعاونية والإتحاد الإشتراكى والإشتراكية التي هي علمية من واقعنا .

واحترنا نحن ، حتى غنت صباح « من الموسكى لسوق الحميدية أنا عارفة السكة لوحديا » ، فإذا بأولاد المستورين يصبحون قياصرة يفتحوه أفواه السجون : الأوردي والواحات والعزب . وشهدي عطية الذي مات وهو يهتف بحياة عبد الناصر ، و « **فرج الله الحلو** » الذى أذابه « **عبد الحميد السراج** » في الأحماض ولم تبق منه سوى رغوة على سطح الحامض .

انضم أولاد المستورين إلى التجار وأخذوا قومسيرية تجارة الموسكي وسوق الحميدية ، أما نحن ، فسنصبح شيوعيين ، لم يبذل أحداً مجهوداً جدياً لتجنيدنا ، ولم يختلف الأمر عما كان عليه قبل ذلك : فنحن نفس الشلة ، نقرأ ونكتب ونحضر إجتماعات الخلية ، ونلتقي دائما في مقهى إيزافيتش . ونتبادل مطبوعات التنظيم ، وننسخ الكتب الماركسية ، ونتبادل أنباء مايجري فى الواحات وأبو زعبل ، ونمارس لذة الإحساس بالمطاردة ، ونؤكد لأنفسنا بصوت عال بأننا للشعب ننتمى .

نجيب محفوظ ، ما بعد الثلاثية ، خاصة « **اللص والكلاب** » هو عالمنا المُطارد المُحاصر المُحبط الذي يحيط به المخبرون .. هو الذي يمنحنا أسماءنا الحركية التى نمارس بها لعبة النضال ، تقاسمت أنا ويحيى اسم « سعيد مهران » دون إتفاق مسبق وعرفت فيما بعد أنه اختار اسم سعيد ولما كنت قد سبقته فأخذت الإسم لنفسي فقد اكتفى باللقب .

كانت يد الله قد دفعتنا في التجربة فوجدنا أنفسنا بين مصراعي عقد الستينات ، السجون والمعتقلات وقرارات يوليو ١٩٦١ ، وانفراجة ١٩٦٤ الديمقراطية وقرارات الحل . حطمت المعبد الذى عشنا زمن الحلم بين جدرانه . ويوم نشرت « **الأهرام** » قرار حل « **الحزب الشيوعى المصري** » ، قال شاعر من خريجى الواحات :

ــ أنا سأقاضى الحزب ، أين اشتراكاتي .. أم أن أموال التنظيم قد إنتقلت إلى الاتحاد الإشتراكى .

حين تأملنا الأمر بعد ذلك أدركنا أننا لم نتمرد على أولاد المستورين إلا كما يتمرد عليهم بعضهم . وأننا لم نستطع أن ننفيهم من جلودنا ، وحين هُزم عبد الناصر عام ١٩٦٧ ، هزمنا معه ، وتلون عالمنا بالفجيعة ، ونزّ أدبنا ندبا للذات ولوما . لكننا حين كنا نلهث وخلفنا مخبروه ، كنا

نهتف دون ان ندرى بحياته ، كما فعل **شهدي عطية الشافعي** ، وكما وقف « **عبد المعطي حجازي** » وهو في زنزانته يهتف بحياته ، لأننا هُزِمنا حين هُزم ، فقد مات بعد أن ضيعنا صغارا وحمّلنا دمه كباراً . وامتلأت حانة « مخالى » بالتجار الكبار ، يبيعون عرض البنات وعرض الوطن ، ويتمخطون فى علم البلاد .

نحن فى الواقع كنا مُشوقين للإنتماء للوطن وللشعب ، ونحن حاولنا ذلك ، فسجّلوا في خانة الظروف المخففة أن جيلنا صدّع رأسه بالبحث عن الفلكور واستلهامه حتى أن شعر العامية بدأ في أوائل الستينات دعوةً لكتابة بلغة الشعب ، وتطرفنا فبدأنا نكتب قصصاً بالعامية ، وتحدثنا عن اللغة الطبقية حديثاً لايخلوا من فجاجة ، ثم أنقذنا « **ستالين** » في مؤلفه ، « الماركسية وعلم اللغة » ، ونحن مدمنو قراءة الكتب الصفراء من مكتبة محمد علي صبيح : حمزة البهلوان وسيرة عنترة وسيف بن ذى يزن والهلالية . تقودنا رغبة للتوحد بذلك الكائن المقدس إذ نحن في العمر الرومانسي : الشعب ، ويوماً بعد آخر نكتشف أننا لسنا هو . نتدحرج من الزحام إلى الشلة إلى الخلية التي نمارس فيها المطاردة . نغترب إلى الرفاق المنفيين كأننا ننتظر المهدى المنتظر . ولا نستطيع أن نتخلص من إنتمائنا لظاهرة عبد الناصر ، وبعد أعوام يتعقد شعر العامية ، ويدق فهمه على المثقفين ويمتلىء برموز سيزيفية وأساطير إغريقية ، وتضيع هدراً تلك المناقشات المجهدة التى جعلتنا نتحمس للفن التعليمي الذى دعي إليه ماوتسي تونج في « مشكلات الأدب والفن » ..

نحن في واقع الأمر عينة صالحة لدراسة أثر القهر على الأدب والفن ، والمهم على الإنسان ، فنحن كنا مطاردين من الداخل : بأحلام أهلنا أن نصبح أفندية ، بذكريات الوباء والهزيمة ولا تنسوا ١٩٤٨ ، ١٩٦٧ ، بكتب قرأناها ، برفاق حلمنا بهم . بعجز يمنعنا أن نكون من الشعب حقاً . مطاردون من الخارج . بالمخبرين وأصحاب العمارات ورؤساء تحرير الصحف ومقالات هيكل وسياط ضباط المباحث العامة فى معتقل القلعة ١٩٦٦ . وحلقتنا المسكينة التى لم تزد عنا نحن . ولم تمنحنا أكثر من الإحساس بأننا رفضنا ما يجرى . وعجزت ـــ أو عجزنا نحن ـــ أن نمدها للشعب الذى نحلم به ونفكر فيه ، لأننا أبناء المستورين ندعى .

البشـــارة :

زارنى إسكافي المودة في حجرة الشهود بالمحكمة . قال :

حاسب نفسك على سوء فعالك . ضم القبضة وأشهر السبّابة . بذا تكون قد صنعت مسدسك المميت .

مرثية للعمر الجميل

أحمد عبد المعطى حجازى

هذه آخر الأرض !

لم يبق الا الفراق

سأسوي هُنالَكَ قبرا ،

وأجعل شاهده مزقةً من لوائكَ ،

ثم أقول سلاما !

زمن الغزوات مضى ، والرفاق

ذهبوا ، ورجعنا يتامى

هل سوى زهرتين أضمهما فوق قبرك ،

ثم أمزق عن قدميّ الوثاق

انني قد تبعتك من أوّل الحلم ،

من أوّل الليل حتى نهايته ،

ووفيت التماما

ورحلت وراءك من مستحيل الى مستحيل
لم أكن اشتهي أن أرى لون عينيك ،
أو أن أميط اللثاما
كنت أمشي وراء دمي ،
فأرى مُدناً تتلألأ مثل البراعم ،
حيث يغيم المدى ويضيع الصهيل
والحصون تساقطُ حولي ،
وأصرخ في الناس ! يوم بيوم ،

وقرطبةُ الملتقى والعناق
آه ! هل يخدع الدم صاحبهُ ،
هل تكون الدماء التي عَشِقَتْك حراما !
تلك غرناطة سقطت !
ورأيتك تسقط دون جراح ،
كما يسقط النجم دون احتراق !
فحملتك كالطفل بين يديّ وهرولتُ ،
أكرم أيامَنا أن تدوس عليها الخيول
وتسللت عبر المدينة حتى وصلت الى البحر ،
كهلا يسير بجثة صاحبه
في ختام السباق !

★ ★ ★

مَن تُرى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا
المغّنى الذي طاف يبحث للحلم عن جسد يرتديه
أم هو المَلِكُ المُدّعي أن حلمَ المغني تجسد فيه
هل خدعتُ بملكك حتى حسبتك صاحبيَ المنتظَر
أم خدعت بأغنيتى ،
وانتظرت الذي وعدتك به ثم لم تنتصر
أم خدعنا معاً بسراب الزمان الجميل ؟ !

★ ★ ★

كان بيتي بقرطبةٍ ،
والسماء بساطٌ ،
وقلبي ابريق خمرٍ ،
وبين يديّ النجوم
صاح بي صائح : لا تصدق !
ولكنني كنت أضرب أوتار قيثارتي ،
باحثاً عن قرارة صوت قديم
لم أكن بالمصدِّقِ ، أو بالمُكذبِ ،
كنت أغني ، وكان الندامى
يملأون السماء رضىً وابتساما !
والسماء صحارى ،
وظهر مدينتنا صهوةٌ ،
والطريق
من القدس للقادسية جد طويل
قلت لي :
كيف نمضي بغير دليل
قلت :
هاك المدينةَ تحتك ،
فانظر وجوهَ سلاطينها الغابرينَ ،
معلقة فوق أبوابها ، واتق الله فينا !
كنت أحلم حينئذٍ ،
كنت في قلعة من قلاع المدينة مُلقى سجينا
كنتُ أكتب مَظلمةً ،
وأراقب موكبك الذهبيَّ ،
فتأخذني نشوةٌ ، وأمزق مظلمتي ،
ثم أكتب فيك قصيده
آه ياسيدى ؟
كم عطشنا الى زمن يأخذ القلبَ ،
قلنا لك اصنع كما تشتهي ،

وأعد للمدينة لؤلؤة العدل ،
لؤلؤة المستحيل الفريده
صاح بي صائح لا تبايع !
ولكنني كنت أضرب أوتار قيثارتي ،
باحثاً عن قرارة صوت قديم !
لم أكن أتحدث عن ملكٍ ،
كنت أبحث عن رجلٍ ، أخبر القلبُ أن
قيامته أوشكت .
كيف أعرف أن الذي بايعته المدينةُ ،
ليس الذي وعدتنا السماء ؟!
والسماء خلاءٌ ،
وأهل المدينة غرقى يموتون تحت المجاعة
ويصيحون فوق المآذن
أن الحوانيت مغلقةٌ
وصلاةَ الجماعه
باطلةٌ ، والفرنجةَ قادمةٌ ،
فالنجاءَ النجاءْ ؟
ووقفتُ على شرفات المدينة أشهدُها ،
وهي تشحب بين يديَّ كطفلٍ ،
ويختلط الرهَجُ المتصاعدُ حول مساجدها
بالبكاء
وأنا العاشق المستحثُّ قوافيَّ من يوم أن وُلدَتْ ،
واستدارت على جيدها و سوسات القلاده
تهت فيها ، وضاع دليلي
يا تُرى هل هو الموتُ ؟
هل هو ميلادُها الحقُّ ؟
من يستطيع الشهاده

أنا لا !

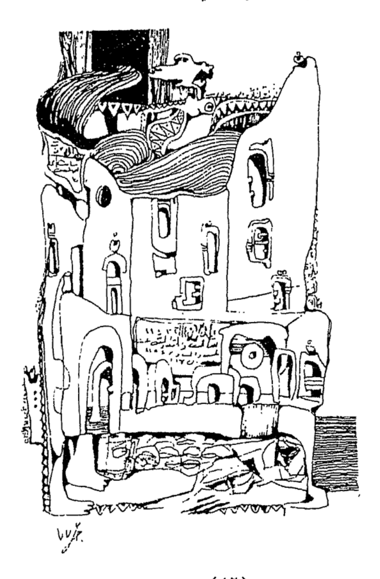
لم أكن شاهداً أبداً
انني قاتل أو قتيل !
مُتُّ عشرين موتاً ،
وأهلكت عشرين عمراً ،
وآخيت روحَ الفصول
تتوارى عصوركم وأظل أغنيٍّ لمن سوف يأتي ،
فيتحد الكل فيه ، وترجع قرطبةٌ وتجوز
الشفاعه
صاح بي صائح : أنجُ أنت !
ولكنني كنت في دم قرطبةٍ أتمزقُ ،
عبر المخاض الأليم
كنت أضرب أوتار قيثارتي ،
باحثاً عن قرارة صوت قديم
صحت بي أنتَ .. هل كنت أنت الذى
انتظرته المدينةُ ،
هل كنت أنت ؟ !

آه ! لا تسألوني جواباً ،
أنا لم أكن شاهداً أبداً
انني قاتلٌ أو قتيل
وأنا طالب الدمِ ،
طالب لؤلؤة المستحيل
كان بيتي بقرطبةٍ ،
بِعتُ قيثارتي ، ثم جزت المضيق
قاصداً مكةً ، والطريق
رائعٌ . ، كنت وحدي وكانت بلادي دليلي
وكان محمدُ فوق المآذن يمسك طرف الهلال
وينير سبيلي
ويوقف خيل الفرنجةِ ،

يَمسخها شجرا أخضراً في التلال !
أننى أحلم الآن .
بيتى ، كان بغرناطةٍ ،
بعتُ قيثارتي ، واشتريت طعاما
ورحلت الى بلد لست أدري اسمها ،
جعت فيها
وانضممت لطائفة الفقراء بها ،
واتخذت إماماً
هل هو الوحي ؟ أم أنه الرأي يا سيدي والمكيده
هل أمرنا بأن نرفع السيفَ ؟
أم نعطيَ الخدَّ ؟
هل نغضبُ الملكَ ؟ أم نتفّرق في الصحراء ؟ !
ولقيتك . أنت الذي قلت لي :
عد لغرناطةٍ ، وادع أهل الجزيرة أن يتبعوني ،
وأحي العقيده !
اننى أحلم الآنَ .
لم تأتِ
بل جاء جيش الفرنجة ،
فاحتملونا الى البحر نبكي على الملك .
لا ، لست أبكي على المُلك ،
لكن على عمر ضائع لم يكن غير وهمٍ جميل !
فوداعاً هنا يا أميري !
آن لي أن أعود لقيثارتي ،
وأواصل ملحمتي وعبوري
تلك غرناطةٌ تختفى ،
ويلف الضبابُ مآذنها ،
وتغطي المياه سفائنَها ،
وتعود الى قبركِ الملكيِّ بها ،
وأعود إلى قدري ومصيري

من تُرى يعلم الآن في أي أرضٍ أموتُ ؟
وفي أيِّ أرضٍ يكون نشوري ؟
أنني ضائعٌ في البلاد
ضائعٌ بين تاريخيَ المستحيلِ ،
وتاريخي المستعاد

حاملٌ في دمي نكبتي
حاملٌ خطأي وسقوطي
هل تُرى أتذكر صوتي القديمَ ،
فيبعثني الله من تحت هذا الرماد
أم أغيب كما غبتَ أنتَ ،
وتسقط غرناطةٌ في المحيط !



قصص

الحجر

أفنان القاسم

منذ أن طلع القمر بدرا القمر أخضر وأزرق في السماء السوداء ، وأبراهام لاينام ، كان القمر قد سقط في المحاق ، والسماء قد ابيضت بالليل المنسحب على مراكب بحر غزة المنطلقة بالنجوم ، وأبراهام لا ينام ، ينتظر شراع قمره الذي خفق مرة واحدة في حياته ، أخضر وأزرق كما يشتهيه قلبه ، وعندما أعطته الممرضة حبة منوم في تلك الليلة لم ينم مثلما لم ينم في الليلة الماضية ، وفي كل ليلة ، مثلما لم ينم في كل الليالي الماضيات .. وأسماه أطباء مستشفى الأمراض العقلية بمجنون القمر ، وبحثوا عن علاج بعيد للقمر الفضة في عينيه ، وعن طريقة تدرس الاختلال من احتلال الألوان للألوان ، فلم يجدوا ، على الرغم من كل ما فعلوا ، ثم قرروا اطلاق سراحه .. فالى أين يمكنه الذهاب والليل أبيض ، والبحر أسود ، والمحار يعض المحار ؟ كان قد ذهب الى الرمل ، وجلس متوحدا ، يبحث عن حجر تكسرت به العصور ، وكان قد راح يحفر في الرمل ، فوجد سمكا حجريا ، أراد أن يقدمه للقمر هدية فأين القمر ؟ وأين ديانا ؟ وعندما حدق في السماء المنطبقة على البحر ، رأى أعمدة رخام ضخمة تنهار ، حاول رفعها في البداية دون فائدة ، ثم رفعها بقوة غير طبيعية ، فصار بطلا جبارا ، وحكى عنه لأخته سارة ، فبكت لأنها صدقته ، وقالت للجنون صورة اعجازه .

ومنذ أن خرج أبرهام من مستشفى الأمراض العقلية ، وسارة خائفة من النوم وأبراهام لا ينام ، كانت تأتيه بالقهوة أو الشاي ، وعلى مقربة من بَبْغاء حسناء في قفص ، تجلس واياه ، فتنظر الى حيث ينظر ، وينظر الى حيث تنظر ، فيريان الليل والبحر والدم ، دم أخضر وأزرق يسيل من فم القمر القتيل . ويصحوان على البَبْغاء ، وهي تصيح بأبراهام الحزين :ـ مجنون ! مجنون ! فتؤنبها سارة ، وتطلب اليها أن تسكت ، لكنها تعود وتصيح :ـ مجنون ! مجنون ! فتعنفها سارة ، وتأتي

اليها ببعض الحجارة ، وتطلب اليها أن تأكل ، فتأخذ بنقر الحجر تلوا الحجر الى أن تأتي على أكبر حجر ، وتعود وتصيح :ـــ مجنون ! مجنون ! فتضربها سارة ، وتطلب اليها مرة أخرى أن تسكت ، فتسكت ، وبعد أن تذهب سارة الى حجرتها ، تعود وتصيح :ـــ مجنون ! مجنون ! وهكذا طول الليل بقيت تقول :ـــ مجنون ! مجنون ! وأبرهام طول الليل يتعذب ، ويتأوه ، ويتحمس ، الى أن سقط ، وأتاها ، وراح يفرش لها جناحيها ، وراح ينزع من جناحيها ريشها الأزرق ، وريشها الأخضر ، والبّبْغاء تضرب ، وتنقر ، وتضرب ، وتصيح :ـــ مجنون ! مجنون ! ثم من حلقها ترشق أبراهام بالحجر تلو الحجر ، والحجر يوجع بعد الحجر ، والحجر أرض السماء ، والحجر سماء الهيكل ، فأخذ أبراهام يتأوه من الوجع أكثر فأكثر ، وينادي على سارة التي تركته وحده وجها لوجه مع مصير يواجه مصيرا ، وطائر يواجه قمرا ، وقد جعلت تصرخ بأوطأ صوتها أن نعم للطائر والقمر عسى أن تسمعها قروش البحر التي في الأعماق ، فأطلق أبراهام الرصاص على الطائر الذي اندفع يكسر القفص ، والذي اندفع يحلق بألوانه الأخرى ، وبمنقاره يدق رأسه ، وبمخلبه يضرب سلاحه ، وبفمه ينادي على طيور البر ، وطيور البحر .. والحجر يصون الحجر ، والحجر يملأ القبضة ، ويجعل منه في الفضاء قصة ، كيف كان برقا ، وكيف نحتا ، كيف كان سمكة أو وردة ، وكيف صار سيفا أو بيتا ، وبين أصابع الذين يصيرون طيورا ، كيف صار خبزاً أو جمرا . كانت هضاب عيبال قد تحولت بركانا ناره أحمرُ من ثوبِ دم ، وقد خرجت غادته التي في الثالثة عشرة من قلبه مع الحجارة تسعى ، فحاول الجنود معها دون جدوى ، ثم سجد الجنود لجمالها ، وظن أبراهام أن قمره يأتيه ليعاقبه على كل ذاك السهر ، فأمسك بالطائر المصمم على الفعل بدلا من التكرار ، وبحجر تزوجت أمه أبرهة الأشرم راح يحطم ذراعه اليمنى القاذفة للحجر المؤتمن ، ويكسر رسغه الأمين ، ويكسر زنده المتين ، ثم يكسر صدغه الصائح في صحراء العرب الصانعة لطيور الرمل ، ويعود ويكسر رسغه القادر ، ويكسر زنده المخاطر ، ويكسر ساعده القدير ، ويعود ويحطم ذراعه العصية ، يحطمها ذراع اليمين ، تلك الذراع العصية ، تلك العنكبوت العاصية ، ويعود ويكسر ذراعه الأعصى من خنجر يمني قديم ، وفي كتفه يكسر شجرة تين ، ويكسر مركبا في دمه ، وشراعا يخفق اللون باللون ، والبحر يسمع صيحات البحر ، ويرى كيف تغضب الألوان ، وتنكسر في عينيه الأحلام ، ويعود ويكسر الكتف الكسير ، فينكسر الحجر الكاسر ، وتتكسر الأصابع ، فيحملها كالجثث البريئة ، ويرفعها لتحميه من هجمة أفواج الطيور التي أتت تنقذ الطائر المذنب من جرم البرىء .. كانت الطيور قد حملته الى العشب والصخر ، وقبل أن تذهب الى باقي الطريق ، فتحت بالحجر الذي كسر ثم كسر رأس أبراهام الغريب ، وأسالت دمه الأحمر .

راح أبراهام يجس الأشياء من حوله بشيء من الذهول ، ثم نهض الى المرآة ، وهو يترنح ، ونظر الى نفسه ، فرأى القمر الفضي يعبس ، ثم يبتسم ، ثم يضحك ، ثم يقهقه .. وتناول الطائرالذي على وشك الموت حجره الأخير ، ورشق القمر الذي في المرآة ، فانكسر يوم بدأ البحر يطلق فيه حيتانه المكبلة بضوء الحجر الجميل ، وارتد البحر يلطم بأمواجه الجبارة الصخور والعقول ، وأنا أتشبث بحلم الطائر ، بحجره الأول ، ودمه الأول ، وأفكر أنه سيموت في الضوء .

ألوان الطيف

شمس الدين موسى

انتبه فجأة على صوت أحبه ، وعرف كل نبراتة ، يقول له فى تحد وإصرار :

ــ عليك أن تفهم أننى لست مثل الأخرى ، ولن أكون مثلها أبداً .

بدا الصوت الذى يعرفه غريباً عنه إلى حد كبير . نظر داخل عينىْ صاحب الصوت ، وهما نفس العينين اللتين طالما وجد روحه تسبح متنقلة بين ألوانهما المتعددة ، بينما تطويه مياههما التى تكاثفت فى **فقاعات** بللورية ، كانت تتوالد فى لحظات متتالية . وجد أن لون العينين قد تغير . لم يكن لونها يعبر عن العينين المميزتين اللتين عشق نظراتها ، وأرسل روحه كى تتعلق داخل مياههما البللورية الملونة . لقد رأى تغيرهما فى أحيان مختلفة . كان لون عينيها فى المساء غير لونهما فى الصباح ، أو فى لحظات الفرح ، أو أثناء جلوسها وسط الزملاء والأصدقاء فى كل حال كان لعينيها ألق معين . لم يكن يدرى كيف كان لهاتين العينين أن تتغيرا بتلك الطريقة فتتخذا أشكال ألوان الطيف بدرجاتها المختلفة . شعر أن لحبيبته خواص متعددة لم يكن يدركها من قبل . لم يدهش للون عينيها وتغيرهما كما دهش لعباراتها التى أطلقتها أخيراً . لقد أصابت جزءاً عزيزاً غامضاً فى نفسه . كان يحاول أن يعرضه أمامها كماسة ثمينة يود الحفاظ عليها . فى البداية كان يحس أنها تشبه الأخرى . سألته عنها كثيراً . لم يكن يتركه ذلك الإحساس دون أن يشعر بالألم . وكثيراً ما اجتاحه ذلك الإحساس عند حدوث لفته معينة ، أو حركة ذات إيقاع خاص ، أو معابثة مفاجئة . ثمة شىء كان يحرك ذلك الشعور فيباغته ، ومن ثم يتركه وهو على حال غير الحال . بتكرار ذلك شعرت هى بما ينتابه ، ولم

لا ؟ فلقد اختارت أقدارهما وسط الفوضى التى يعيشان داخلها ، أن تكون هى الملتقى ، الذى يتصادم فيه كل ما تهفو اليه نفسه . تكرر ذلك كلما أصابته حالة الذهول والتأمل بعيداً عنها . كانت تدرك ما يقلقه فى حساسية ، فتلوذ بالصمت لفترة ، ثم تبادره :

ــ أ كانت الأخرى تفعل ذلك ؟؟

لم تقدر كلماته على توصيل ردوده إليها . كان يكتفى بهزة من رأسه ، أو نظرة صامتة أو مستسلمة من عينيه ، أو نطق لفظة واحدة لا تؤدى إلا إلى معنى واحد يؤكد أنها على صواب . عندما كان يحدث هذا كانت تندفع ناحيته وتحيطه بذراعيها ، أو تقبض على كفه أو تمسك بذراعه ، بينما عيناها تتلونان بسرعة لم يستطيع تحديدها أبداً . كانت تقول له فى حنان خالٍ من أى شعور بالغيرة أو المنافسة :

ــ يا لك من إنسان حساس !!
ثم تصمت قليلًا ، ولا يجيب هو عليها ، فتستطرد :
ــ حقاً كم كان حبك لها عظيماً .
ويسترسلان سوياً فى أى شىء ، بينما مشاعره المتضاربة تزداد منها اقتراباً . لم يكن يفكر فيما إذا كان حديثه معها عن الأولى يؤلمها أم لا يؤثر على مشاعرها ، فهى التى تسأله دوماً عنها ، وهو الذى يجيب . ولا يذكر فى أى يوم جاءت سيرة الأولى أمامها . لكن ما يستطيع تذكره بوضوح أنها كانت تشعره أنها لا تكرهها ، ولا تغار منها ، بل هى تحبها . كانت تقول له فى مناسبات مختلفة :

ــ يا ليتنى كنت هى .. وياليتك لم تفقدها .
عند ذاك كان يجيبها فى اقتضاب .

ــ إنك هى ، وإننى أرى أنك الامتداد الحقيقى لها . وترد عليه ، بينما الفرحة تطل من عينيها :
ــ إذن فلقد أصبحت تحبنى مثلما كنت تحبها .
وسرعان ما يعودان إلى صمتهما مستمرين فيما بينهما من تواصل أو مودة ، لا يريدان لأى شخص آخر إدراكه أو معرفته مهما كانت درجة علاقته بهما .

استعاد نفسه بسرعة على آخر كلماتها المحتدمة :

ــ إذا كنت ترى أننى مثل الأخرى ، فهذا ليس صحيحاً ، فقط أريد الاحتفاظ بذلك الشىء الذى تعلن احتقارك له . صمت قليلًا مدركاً ضرورة أن يتخذ حديثهما منحىً آخر . قالت :

ــ أريد أن أؤكد لك ، أننى أمتلك نفس الشىء .

أجاب :

ــ وما فائدة وجوده ؟ فأنا أحبك كما أنت . قالت :

ـــ لكنك تحاول منذ فترة إيهامى بأنه ليس موجوداً . قال :

ـــ اننى لم أحاول ذلك ، لكنك قلت أثناء لقائنا الأخير أنك لم تشعرى أزاء ما حدث بأى ألم .

استطردت :

ـــ نعم اننى قلت هذا .

مرت لحظة سكون ، انتفضت بعدها ، بينا عيناها تتخذان لوناً جديداً لم يره من قبل . بياض مشوب بصفرة داكنة . وقاع العين يبرز وسط ذلك مفرزاً الكثير من المشاعر الغامضة . قالت فى حدة :

ـــ ليس معنى هذا أنه غير موجود . فقط إننى لم أشعر بـ ...... وهذا هو ما قلته لك .

استرجع عباراتها عدة مرات . حاول استدراج حبيبته بعيداً عن ذلك الحديث الذى لم يؤد إلى شىء ، فالعلاقة بينهما ذات أواصر عديدة ، ولا يمكن لواحد منهما التوقف أمام شىء معين فلقد أحبها كما هى .... لم يحبها بسبب أن رقبتها طويلة أووسطها نحيل ، أو السبب أن شعرها بنى اللون ، أو لأنه معجب بأناقتها التى تبالغ فى إظهارها ، أو السبب تغير لون عينيها اللتين يجدهما فى درجات ألوان الطيف . كما لم يحب الثانية بسبب أن شعرها أصفر اللون ، أو بياض بشرتها ، أو لرهافتها ، أو لكلماتها النارية التى كانت توجه بها زملاءها أثناء مظاهرات الطلبة ، أو لحدتها أثناء المناقشات التى كانوا يديرونها فى بيت أحد الأصدقاء ...... فلقد أحبهما بسبب شىء غامض لم يدرك كنهه بسهولة على الرغم من بعد المسافة الزمنية بينهما ، والتى كانت ترتفع كسد شفاف يشى بما كان . جذبته فاختارها كما جذبها فاختارته وسط لهاث الأيام ، بعد ليلة طويلة من الوحدة والشعور بالفقد ، الذى لم يعوضه الأصدقاء ، أو الزواج ، أو السفر ، أو القراءة .... كان يحس منذ رحلت الأولى أن شيئاً ما ذهب وليس من السهل استعادته .. شعر به كلما رأى حبيبين يسيران بالقرب منه ، أو يجلسان متجاورين يغوص كل واحد منهما داخل الآخر . لم يدرك أنه استعاد ما افتقده إلا فى وجودها ، ومع استرسالها معه ، الذى استمر منذ فترة لم يستطيع تحديدها أو تذكر بداياتها . كأن هناك قوة داخله تدفعة ناحيتها ، أو كأن داخل كيانها طاقة مغناطيسية لا يقدر على مقاومتها فتجذبه ناحيتها . لم يشعر أمامها بالنفور أو التقزز أو الفقد . كان يرى فيها صورة جديدة للأولى ، أو صورة ثانية منها ، أو أنها هى وقد بعثت من جديد . فى لحظة لا يتذكر تفاصيلها ـــ استطاع أن يباغتها بقوله :

ـــ إنك هى .

قالت مستنكرة ؟ وكانت قد عرفت الكثير عن الأخرى :

ـــ هى من ؟؟



أجابها :

ــ هى حبيبتى ، وها أنا أجدها ثانية بعد سنوات . ابتسمت موافقة ، ثم قالت :

ــ يا ليتنى أكون مثلها .

منذ تلك اللحظات حسبها هى ، وتعامل معها على هذا الأحساس حتى جاءته كلماتها الأخيرة القاطعة :

ــ عليك أن تفهم أننى لست مثل الأخرى ، ولن أكون مثلها أبداً !!

استمع إلى كلماتها . لم يكن صوتها هو الذى يخاطبه . كما لم تكن مفرادتها هى التى تتجمع على حواف أذنيه . نظر داخل عينيها لم تكن عينىْ حبيبته هما اللتان يلتقى بهما . كانتا مطفئتين . لم تتجمع على شرفاتهما ألوان الطيف بدرجاتها المختلفة . كما لم تكونا بألوانهما القديمة . لم تتخذا نفس الألق الذى أحبه . كان يحاول أن يقول لها بصوت مرتفع :

ــ اننى أحبك كما أنت ، أحبك على الرغم من أى شىء ، أننى اريدك على الرغم من جميع الأهوال والمنغصات ، ولا يعنينى ذلك الشىء الذى لا يزال مترسباً فى عقلك وتعلنين أنك لم تفقديه .

لكنها كانت قد ذهبت بعيداً متلاشية خلف أصوات كثيرة قديمة متداخلة ، بينما كان يحاول أن يتذكر كيف كانت عيناها تتكونان بسرعة ، فلا يقدر على تذكر أى شىء بينما كانت ذاكرته تعى أن عينيها ليستا مثل عينى الأخرى ، وصوتها ليس مثل صوت الأخرى ، ولن تكون مثلها أبداً .

العشق أوَّله القُرى

إبراهيم فهمي

« سيد فتحى » :

.. للولد عينان من زمرد ، أم حبتان من تمر النخيل ، تحبل الأرض يا أم الولد من كلمة السر لمَّا نقولها ، وصدر الأرض ، من صدور الأمهات .

« أمل » : الأيام ، أكبر من إحتمالك والقلب زينته الأمانى ، عينيك عنى يا صبية ، إبعديهما ، ضل العشاق طريق القلب منك ، والقلب مطرحه البلاد ، ولا مهر الحلوة خاتم ولا إسورة .

الله يحبك يا جميلة ، فكلميه ، من فوق أعلى مئذنة ، لا تطلبى البحر ، كى ينشق لنا ، فلا نحن خائفون ، ولا نحن هاربون ، نحن نحب الله فى عينيك ، ونحبه كيفما كنت يكون .

- ١ -

.. يحب الأنبياء الصحارى ، ويكرهون المدن ، والمدن لا تحب أولاد الصحارى ، ولا أولاد الصحارى يحبونها ، (ها هى يا ولد عصاك ، تهش بها على غنمك ، وها هو رغيف) كانت بيوت بعيدة عنى ، فاجرى وراء الماعز ، لَّما أجوع ، أحلب اللبن فى بطن رغيف (ها هو البحر نيل وبحر) إن شيت ألفه على رأسى عمامة ، وإن شيت أفتحه كتاباً (العلم موطنه الصحارى الو سيعة ،

العلم موطنه البحر ، العلم موطنه النخل ، والبلاد ، كتاب مفتوح ، من لا يعلمّه أبوه ، يعلمه الزمان ، فاقرأ باسم البحر ، نيل وبحر ، واقرأ باسم الصحارى) .

○ ○ ○

.. كانت البلاد سراً ، يفك حروفها من أحبَّها ، للعشاق لغة غير لغة الناس ، آه « يا إنباب »[١]« يا أبى » ، لو يعرف من أبدلك البلاد ببلاد ، أن الأرض ليست جلباباً ، يضيق عليك فتلبس غيره . من أى ورقة ، أفتح الكتاب ، وسر الحروف مكتوب هناك على قبر شاهد .. !

○ ○ ○

كانت البلاد صفحة بآخر كتاب طواه البحر والزمن ، « كُشْتَمنة »[٢] جديدة ، وهالبلاد ، حبَّروا أصابعنا ، فوقعنا عليها بالقبول ، « كُشْتمنة » جديدة ، لا هى مدن ، ولا هى قرى ، ما خلقها أبوك ، ولا اختارها القلب ، كُنَّا لا نأخذ من الحروف إلَّا سرها ، والنوبة كانت إسورة فى يد أمى من ذهب ، النوبة صفحة من كتاب جميل ، لا يطويه فى وجه الزمان أحد (من لا يعلمه الزمان ، يعلمه أبوه ، ومن لا يعلمه أبوه تعلمه البلاد) .. كنت تقول لى : .. ها هى الصحارى أمانة أسلمُّها إليك ، ها هو البحر ، إن شيبت تلفه عمامة على رأسك ، ها هو النخل ، وللكتاب آخره أمَّا بلادك .. فلا .. !

○ ○ ○

« ..كُشتمنة » جديدة « يا إنباب » ، والخبز نشتريه ،فما طرحت الأرض ، والتمر نشتريه ، فما طرح النخل ، والعلم نشتريه ، فما علَّمتنا الصحارى ، ولا نحن « أنبيا » ، « كُشْتمنة » جديدة ، والعلم أوله القرى ، وآخره المدن ، كل حرف بقرش ، كل كلمة بثمن ، وآخر تمرة فى بيتنا ، أعطتها أمى لبنت كتربة ، علقتها على صدر وليدها بركة ، وذكرى من الوطن ، تقلَّب لى بطن سيَّالتك ، لمَّا أسألك ، قرشاً ثمن كتاب ، (السماء يابن الصحارى لا ترمينا بتمر ، ولا جواهر) كانت تمرتان فى يدك ، نديتان كالصباح ، تمرة فى يدى ، وتمرة فى جيبى ، ولو طابت نفسى للتمر ، لآخذه من أحد ، ولو فسد التمر فى بيتنا ، صوامعه لثلاث مواسم قادمة ، ولو نفدت صوامعك ، فخزائن النوبة لا تفنى ، بلد يمد يده لبلد ، وبلد يمد يده لبلد ، ولا جارت الدنيا على الكرام .. !

○ ○ ○

« كُشْتَمنه » جديدة ، سنوات من العمر ، كأنها يوم ، كانت البلاد فى يد أمى إسوره من ذهب . صدقت أحلامك ، فملأت صوامعك بالقمح ، والتمر ، لسنة ، لعشر ، لعشرين قادمات عجاف ، ولَّما تبدَّلت عليك الأوطان ، أعطوك إسم بلادك على بلد ، لا تعرف فى الأصل إسمها ، قبل الرحيل ، غابت الشمس فى غير أوانها ، دفنت نفسك فى التراب ، فأخرجوك منه حياً ، أنطفأ البحر ، وانطفأت الشمس ، فأخذوك لحماً ميتاً فى باخرة إلى البلاد التى منوالها على البلاد ، ولا هى .. !

..« كُشتمنه » جديدة ، الساعة ، ترى البنات صفوفاً وراء صفوف ، يأخذن القوت والكساء رحمة ، فأىْ البلاد ، تعلمنى من دون كتاب ، وكل كلمة بقرش ، وكل حرف ، لا أعطتك الأرض ، قمحاً يملأ صوامعك ، ولا نخلًا يعطينى تمرة . لمَّا أجوع ، وتمرة أتأملها فاتعلمَّ ، لا بحر إن شيت ، ألفه عمامة على رأسى ، وإن شاءت البنات يلبسنه فى الأيادى إسورة من ذهب .. !

○ ○ ○

..العلم أوله القرى ، وآخر المدن ، « وكشتمنة » جديدة فى وطن ، ولا على الأرض من شئء ، يعلمنا ، ولا نفتحه كتاباً ، فتحت قلبى للعلم شباكاً ، تضحك لَّما أرجع لك على كتفى بالكتب مخلاة ، فتحت قلبى للعلم بُّوابة ، وما اكتفى ، زغردى يا هانم ، الولد أخذ الشهادة ، والعلم أوله القرى ، آخره المدن ، فسافر ، هجرة بهجرة ، سفر بسفر ، سافر ، و « مصر المدينة » أبعد من العين ، أقرب إلى العين ، أقرب من القلب ، أبعد من القلب ، سافر ، كما سافروا ، حرسوا أرضها ، ولا وجدوا فيها شبراً مقبرة ، سافر ، للبنات ، إنتظار الهدايا ، وللرجال للعلم ، للرجال السفر ، هجرة بهجرة ، سفر بسفر ، « كشتمنة » جديدة ، ولا على الأرض من شئْ يعلمنا ، (كان النخل أسراراً ، والصحارى بلد « الأنبيا » ، سافر ، وانقش على الطريق شارة ، منديل بنت ، عشقتها من بلادك ، نعرف منها طريقك فى الغياب .

○ ○ ○

.. العلم أوله القرى ، آخره المدن ، « كشتمنة » جديدة ، لاصحارى تعلمنا ، ولا بحر ، فاسأل ، أمك ما معها ثمن الطريق ، الساعة أسألها عًّما فى يدها ، خلخالاً فى القدم ، ذكرى من البلاد الخليلة ، والذهب روح معلقة فى روح ، وبنات الكنوز يعلقن زينتهن مصاغاً فى الرقاب ، من جد إلى جد ، والخيط منضوم على العقد من أيام الصبا ، كوكب فى صدر السَّما ، الذهب على صدور البنات روح فى روح ملاك يطير ، لكن أمى خلعت أساورها من يدها ، ومن قدميها الحجول ، واعطتنى ثمن تذكرة إلى بلد لا تعرف إسمها (العلم أوله القرى ، آخره المدن) فمن أىْ الأبواب أدخل ، وعلى باب زويلة حارس ، وعلى باب « النصر » متراس ، أخذوا مالى ومتاعى ، وادخلونى ، لأكابر الناس البيوت ، للعلماء ظلال الحوائط (كنت تأخذ جريدتك ، وتجرى ورائى ، تقول لى : لا تبدِّل جلبابك الابيض بالحرير ألوان ، فيظهر فينا الغنى على محتاج ..) !

○ ○ ○

.. ثمن الأساور الجميلة يا أم ، كانت موسماً قمحه كثير ، خيره وافر ، فأخذتك القبيلة ، عن بكرة أبيها ، فى زفة عرس إلى أسوان البنادر ، دَّق لك « الصايغ » الحجول ، والثوب حاجزاً ما بين الساق المرمر ويديه ، وما بين اليد الكريمة ويديه ، ومن رأى العيون الجميلة لا ينام .. !

« : هجرة بهجرة ، سفر بسفر
فسافر ، لأهل الكلام ،
لأهل الفنون المراكز ،
وللجهالة ، ظلال الحوائط .. ! »

..تنزل الشمس من المدار ، تصاحب الناس ، ولا لها صاحب ، تستريح على أفاريز الشوارع ، تقف مع الناس فى الإشارات ، فاحسب أن قرصها ، إسورة من ذهب ، يا مدينة العُشاق ، أوصتنى أمى بك ، أوصتنى عليك (العلم نور ، فانضم لى ، من كل حرف سواراً من ذهب ، وحجلاً من فضة) ، للعلماء ، يا أمى ظلال الحوائط ، القصور لمن يسرق نور الصباح من الشوارع ، الكتب جسور ، لأحذية الناس ، لَّما تطفح مياه المجارى .

.. للعلم أوله أساور أمى ، آخره كتاب ، وكلما أشتريت كتاباً أخذوه منى ، ومتاجر الصاغة زجاج فى زجاج ، كلَّما نظرت ، رأيت وجهى إسورة ، من تهدينى يا بنات أساورها هدية ، أمى ، باعت أساورها « ثمن الطريق » وثمن كتاب ، يا بنات من تهدينى أساورها ، وكلَّما ، عرفت صديقاً فرقوه منى ، نتلاقى خلسة ، متى تغيب الشمس ، ونفترق ، لَّما يؤذن الصباح ، وكلَّما عرفت صديقاً ، سألته قرشاً ، فيحتاجه منى فى الصباح ، لا الناس نخل يرمى لى بالتمر أساور من ذهب ، ولا خلاخيل .. !

ـــ يا بنات من تعطينى أساورها لأمى هدية . لليد إسورة ، وللقدم خلخال .. !

○ ○ ○

« .. على يمينك بعد التقاطع ، شارع صغير ، لكنه واسع على الناصية عصير قصب ، بنت صغيرة ، تبيع غزل البنات ، مخبز بلدى ، أدخل الشارع ، وسلم على البيوت ، شارع صغير لكنه واسع ، فى كل صباح مولود جديد ، تكبر البنات قبل « الولاد » لا تحسب على الصدر رماناً فتقطفه قبل الأوان .. ! ، إغمض عيونك ، واعبر فى سلام ، تحرس البنات عيون « الأسطوات » ، اليوم خميس ، والليلة هنيَّة ، إغمض عيونك ، ولا تنظر للبنات ومن يمسحن مداخل البيوت ، والسلالَم ، البيوت أسرار ، والحوائط سُتْرة ، شارع صغير ، لكنه واسع ، إبسط يديك ، عُد من واحد لسبعة ، سابع بيت على اليمين ، أدخل البيت من بابه ، وسلِّم ، إطلع الدور الرابع فى أمان ، وحاذر فى منتصف السلَّم درجة ناقصة ، إضرب على الباب ، دقَّة ، دقتان ، فى الثالثة ، تفتح لك الباب ، البنت طفلة كبيرة ، البنت أم صغيرة .. !

○ ○ ○

.. « صباح الخير يا ورد « الجناين » صباح الخير يا أم الصحاب ، حضرت ، « أوَّل » ولا فتح لى الباب أحد ، فكتبت على الحائط ، « حضرت » ، وانصرفت ، فى سلام ، عندك إفطار ، عندك « سجاير » ، عندك الصابون « أبو ريحة » ، ووجهى ما غسلته من أيام ، عندك إسورة

لأمى هدية ، باعت أمى أساورها ، والرقص من بعدك حرام ، خدٌك الليلة ، كان نائماً على سطر الكتاب ، واسع السرير عليك ، وتحت أعمدة الكهرباء ، ينام الصحاب ، فاجمعى حولك « عيالك » يا صبية ، لا ينظر طفل فى صدر أم ، على كل نهد حارس ، على كل يمين صاحب .

.. كانت أمى مثلك يا أمل ، تفرح بالخواتم ، والأساور من ذهب ، باعت أساورها ، واشترت لى تذكرة قطار إلى بلد لا تعرف اسمها ، والعلم أوله القرى ، آخره المدن .. !

.. البنت طفلة كبيرة ، البنت أم صغيرة ، باعت خواتهما ، لّما سألها الصحاب عن تذكرة الإياب ، ولّما سألها الرفاق عن ثمن الدواء ، وافتدت نهداً جائعاً باسورة ، (يا بن الصحارى ، من جوٌ عنا ، نراه مرأى العين ، والناس جوعى ساهرون ، العين لا تنام ، وكل أم تغلى الحصى ، للصغار حتى يناموا ، ولا يأتى عمر .. ! ، والبلاد صبية رهنت خواتمها ، وكفّت عن الرقص ، حتى فى صباح العيد .. !

○ ○ ○

ضفائرك طويلة يا أمل ، فخبئينا ، يتوه عسكر الليل عنك ، ويدلونك على خارطة الطريق ، يا صبية لا يقترب منك جائع ، فيحسب النهد رغيفاً ، سرق الغرباء مٌنا . وجوه الصبايا ، أقنعة لوجوه البنات القبيحات .

فلا تظهرى يا أميرة ، على حارس ، يخطف وجهك فيبيعه ، ومثلك يا بنت فى ليالينا قمر ، فسيرى أمام الرفاق ، يا نجمة الصبح ، وارم لنا بضفيرة من الشعر الطويل ، والبلاد مثلك يا أمل ، مثلك يا أمى ، باعت أساورها ، خلعت النهر من ساقيها ، ورهنته خلخالاً من فضّة ، لّما جاعت ، ومدّت بيدها للغريب ، فخيٌروها بين عرضها ، والياقوت المرصع على صدرها وخاتمها ، فرهنت ذهبها قطعة ، قطعة ، وأنتظروا عليها موسماً كى تجوع ، وتكشف نفسها لأول تاجر ، البلاد ، يا أم بنات ، والبنات بلاد ، لكل بلد حجل من فضة وإسورة من ذهب ، ترهن البلاد أساورها ، وحجولها للرقص ، والرقص حرام بعد أن جاع عيالها ، من رهن خلاخيل الصبٌية ، يرهن عيالها ، فكيف ترقص الأرض ، والروح فى يد سٌجانها ، — من بادَل الصبٌية حجلًا من فضة بدجاجة معلبة ، فانتظرى يا أم ، من يفك رهن البلاد ، يلبس يديك الاساور ، فنرقص ، وترقص البلاد ، وترقص كل البنات ، كل البلاد بنات ، وكل البنات بلاد ، ولكل بلد خلخال من فِضٌة ، وإسورة من ذهب .. !

○ ○ ○

.. سنة مضت يا أمل فاذكرينى ، هنا سألتك عن صباك ، هنا سألتك فى ليلة الميلاد ، أن تهدينى أساورك هدية لأمى ، والبلاد خلعت النهر من قدميها ، ورهنته سواراً من فضة ، ورهنت يديها أساور من ذهب ، لماّ جاع عيالها ، هُنَا راهنتك أن تنقشى على الماء إسمك وكتبته بإصبعى ، هنا قلت لك : « .. ننسى الدنيا لساعة ، لكنك تسألينني عن أى الوجوه غائب من الصحاب ؟ واين

غابت « ثريا » ، هنا كُنَّا نخلع أحذيتنا ، نمشى الشوارع حُفاة ، إخلعى معطفك ، واهديه للناس العرايا ، واقسمى الرغيف إثنين ، ثلاثة ، أربعة ، سنة أخرى ، تمضى « يا أمل » ، فلا تخجلى مثل كل البنات ، ولا تخبرينا بمولدك ، سنة أخرى تمضى ، وأنت عَنَّا بعيدة ، كم بيننا الساعةمن مسافة ؟ كم بيننا الساعة من زمن ؟ آخر مرَّة كُنَّا نعد على أصابعنا آخر أيامها ، كُنَّا قد تواعدنا أن نمشى فى ليلة العام ، ونقيس عمر المدينة من مبانيها القديمة ، ونسمع دقات الساعة الأخيرة ، فمتى تدق ساعتنا يا بنات ، ونحسب للتاريخ عمراً جديداً .. !

○ ○ ○

.. تهاجر الطفولة منَّا « يا أمل » ، والصبا ، والايام أكبر من إحتمالك ، يا طفلة ، طارت من المهد قبل أنَ يسمِّيها أحد ، خطىٌّ العتاب الخُضر ، خُطىٌّ على كفى حمامة ، وكلِّمينى ، أنت لا تحبين النهر إسورة فى يدك ، ولا تحبين القمر ياقوتة على مجرى النهود ، ولا الشمس خلخالًا فى ساقك ، فالرقص من بعد البلاد حرام ، والأيام أكبر من أمنيات البنات الطيِّبات ، واصغر من أمانيك ، أصغر من إحتمالك ، تهاجر الطفولة منك « يا أمل » ، فتطلبين النهر سواراً فى أيادى الأرض ، والقمر يا قوتة على جبين البلاد ، عاد يناير ، يا أجمل البنات ، والمدن لا تحب أولاد الصحارى ، ولا الصحارى يحبونها ، عاد يناير يا بنت وأنا فى أول العام ، من كل عام أجرى خلف النساء ، أطلب هدية العام سواراً لأمى ، عاد يناير ، يا بلد العشاق ، وأنا ابن الصحارى الوسيعة ، « يا أمل » ، (يأتى من البادية الأنبيا ، ويخافون المدن) ، يا مدينة العُشاق ، هل تسمحين لى أن أقول فى حبيبتى قافيه ، فتعدنى بعد العرس المؤجل ، بهدية لأمى إسورة ، لكل نخلة عندى أغنية ، لحبيبتى كل البحور ، وكل القوافى ، باعت « أمل » أساورها ، والرقص من بعد البلاد الحزينة حرام ، فى يدك يا بنت زجاجة عطر ، أم مشابك للشعر الجميل ، ومن رأى العيون الحميلة لا ينام .. !

الساعة يا أمل ، بدِّلوا أساور الصبَّية بقيد من حديد ، كيف ترقص الأرض ومفتاح القيد فى يد سجانها ، شرق البلد حارس ، غرب البلد حارس ، أربطى فى حبال الغسيل منديلك الأحمر ، فأعرف إنك اليوم آمنة ، مطمئنة ، إجمعى شعرك ، وانثريه فى الهواء ، ضعى مرفقيك على حواف « البلكونة » واقطفى فلة من صدرك ، ضعيها فى مفرق ، ومفرق لوردة من دم شهيد ، دون أن يودعنا مضى ، فينا يا صبيَّة من صَبر ، وفينا من ينتظر ، ومن رأى العيون الجميلة لا ينام .. !

○ ○ ○

.. شرق البلد حارس ، غرب البلد حارس ، البنت « فى العالى » ، « يا بخت مين شارى » ، العَلم زجاجة عطر ، والمحابر عنبر ، و « الشفايف كاس » ، وكفٌ! اليد « مَحْلب » ، عندك الساعة إفطار ، هلَّا نزلت وملأت طبقاً من الفول ، فغازلك أولاد البلد ، هلَّا « نشرت » الغسيل من ناحية ، وخبأتِ غسيلك الداخلى فى ناحية ، تحب البنات قمصان النوم حمراء ، ونحب

النهار أحمر ، متى تغسل الشوارع من الوحل بالدم ، وبيتك « يا أمل » ، معلق فى السحاب ، والله فوقك ، من فوق السبع الطبقات ، فكلميه من فوق أعلى مئذنة ، واسأليه عن الوادى المقدس طوى ، اخلعى نعليك ، لا تطلبى البحر ، كى ينشق لنا ، فلا نحن هاربون ، ولا نحن خائفون ، الله يحبك يا جميله ، فكلميه ، عنا ، من فوق أعلى مئذنة ، نحن الله فى عينيك ، ونحبه كيفما كنت يكون .. !

من رهن حجول الصبيَّة ، يرهن عيالها ، فكيف ترقص الأرض ، والروح فى يد سجَّانها ، من بادل الصبية إسورة ، بكيلة قمح ، من بادل الصبية حجلًا من فضة ، بدجاجة معلَّة ، تحبل الأمهات يا أمل ، من كلمة السر التى نقولها ، باعت يا بنات أمى أساورها ، واعطتنى تذكرة إلى بلد ، أعرف إسمها .

○ ○ ○

.. ترقص البنات الساعة ، لكن على من مات بعيداً عن ليالى الوطن ، ترقص البنات بلا خلاخيل ، والغاية ، « لقمة العيش » التى شرَّدتنا ، والأرض كانت لنا آنية من عسل ، والنهر بحر ، نيل وبحر ، ولأقدام البنات خلاخيل وللأيادى الأساور ، الرقص ممنوعاً بأمر ، وأمى يا بنات تخاف أن تدفننى من دون رقص ، فارقصى علىَّ يا أمل ، صلىِّ علىَّ « ياأمل » فينا يا بنات من مات وفينا من ينتظر ، واتركى خصرك الناحل ساعة ، نرقص ، لَّما ترقص الأرض ، الساعة لا ترقصى حَافية ، من أقتلع العشب من الأرض ، دَّق لك المسامير . !

○ ○ ○

(بهتيم) حزينة مثلك يا أمى ، لا ترقص حتى فى صباح العيد ، (بهتيم) عروسة ، سرقوا منها فستانها ، والأساور ، (بهتيم) حزينة مثلك يا أمى ، لا ترقص حتى فى صباح العيد ..

.. طرق الباب (عادل) فعرفت ، لليد مغزل ، والأصابع حرير ، طرق الباب (سيد) فعرفت ، للولد عينان من زمرد ، أم حبتان من تمر النخيل ، العيد « يا عادل » فرحة البنات ، والبنات عرايا ، لا يلبسن من يدك الحرير ، من سرق الأساور من أيادى البلاد ، سرق الأساور من أيادى البنات ، العيد بهجة يا صحاب ، فهيًّا نعيده ، ونعيد للصبيَّة أساورها ، والخلاخيل ، ما جمعنا طريق ، إلَّا وفرَّقونا ، وكل واحد فى مقعد عربة غريب.. !

.. زغاريد المصانع صفافير ، صُفَّارة أو زغرودة ، أم إسورة للصبيَّة ، تتعلمَّ عليها الرقص الجميل .. !

○ ○ ○

.. كان العيد يا صحاب ، صباحه من ليله ، أقف عرياناً ، على الحجر الكبير ، ولا أخجل من ست الكنوز ، ولماَّ تغيب منى ، من رنَّة الخلخال أعرفها ، من رنَّة الأساور ، كنا نلبس الحديد فى

جديد ، والعيد بهجته الصباح ، (من سنة ، من سنين ، ما رقصت يا ولد ، فترقص ، ولا تخجل منى ، « كشتمنة » لافتة جديدة ، فى وطن ، والبحر غاب عن العين ، والنخل غاب ، كنت ، كل يوم ، يا إنباب ، فى آخر سلام تقوله للشمس ، أفتح لك كراسة الواجب ، وأقرأ لك ، أقف أمام المرآة ، أفتح فمى ، وأدّرب اللسان على الحروف صحيحة ، زغردت بنت الكنوز ــ أمى ــ لّما نجحت ، ورقصت ، كان القدم خلخالاً ، واليد أساور ، هجرة بهجرة ، سفر بسفر ، العلم أوله القرى ، آخره المدن ، باعت أساورها ، واعطتنى تذكرة إلى بلد ، أعرف إسمها ، ولا البلاد آية ، أتعلمَّ منها ، ولا البلاد نيل ، وبحر ، فاغترف منه ، (كنت تسألنى ، فيعجز اللسان والقلب منى ، تقول لى : أخذ أبوك ، العلم من الصحارى ، فتفتحها لى كتاب) انتهى العمر ، يا « إنباب » ، وعمر الأرض ، أكبر ، كُنَّا نعترض طريق الشمس سوياً ، وتشرح لى ، انتهى العمر ، كانت الشمس تغيب ، فيطلع قمر ، الصحارى آية ، والبحر نيل .. !

.. سنوات رأيتها فى المنام ، قبل أن تغيب من عينيك البلاد ، ملأت صوامعك تمراً وقمحاً ، وتركته وراءك طعاماً للطير والتماسيح ، سنوات ، يحسبها الناس يوماً ، وتحسبها زمناً ، الساعة ، « كشتمنة » لافتة ، جديدة فى وطن ، لا أعطتك نخلًا ولا قمحاً ، والعلم آخره المدن ، فباعت أمى أساورها ، والخلاخيل ، والذهب روح معلقة فى جناح ملاك يطير ، واعطتنى تذكرة إلى بلد لا تعرف أسمها ، وانتظرت ، لأشترى لها بكل حرف إسورة ، وبكل حرف خلخال .. !



.. الصبح عندى أحلى ساعة للغرام ، وللكتابه ، وليل المدينة يا أمى ، يبدأ بعد الأماسى ، ينام الناس ، لا توقظهم شمس ، ولا يوقظهم جرس ، فافتحى الشباك (يا أمل) ، الشمس معها الأمانى الطيبة ، واتركى شعرك ، نضفره معاً ، معى زهرة حمراء ، أضعها فى مفرقك ، من دم شهيد دون أن يودعنا مضى ، افتحى الشباك « يا أمل » معى ورقة ، معى قلم ، من أى عين أكتب ، من أى حاجب ، والأيام ، أكبر من إحتمالك ، والقلب شاغلته الأمانى ، من يكسر قيد الصبيَّة ، له منك إسورة ، العين تلعب بالهوى ، والخد يغمز بالمحَّبة ، ومن رأى العيون الجميلة لا ينام .. !

○ ○ ○

.. عاد يناير وهو منى ، وأنامنه ، ولدتنى أمى فى ليالى الشتاء ، وكان أول العمر ، كم من الأيام نال منى ، وكم من السنين فى العمر ، فهيًّا نطوف المدنية ، نقيس أيامها من مبانيها ، عمر البلاد أكبر من عيالها ، كأنها بنت « ستاشر » ، البلاد أكبر من أعاديها ، هَّيا نطوف ولا ترقصى « يا أمل » فى ليلتى ، الرقص حرام ، والبلاد كانت عروسة ، شاخت فى قيودها ، هيَّا نطوف المدينة ، نتفرج على مرايا الذهب ، وجهى فى المرايا ، أم إسورة ، وجهك على المرايا يا أمل أم خلخال . ــ مليئه خزائن « الصُيَّاغ » بأساور البنات ، ها إسورة أعجبتنى يا بنات ، واسم « الصايغ » أكتبه فى دفترى ، تمر الأعوام ، كأنها يوم ، فنسمع زغاريد العرس على المشارف ، تفرح البنات ، فيامن

تعدنى بخلخال ، ويا من تعدنى بإسورة . !

○ ○ ○

يا أمل : .. من أوصد عليك القفص وسافر ، وأحكم فخذيك بحفاظ من حديد ، وأرسل لك بالدم رسائل غرام ، هالدم نفط أم حروف من ذهب ، للشهداء دم ، ينكسب على الساحات عطر ، وترسمه البنات على أياديهن أساور ، ها هى إسورة من ذهب فى يدك يا بنت ، أم خلخال ..

..« يا أمل » ، من يكتب لك ، لا يجرح دمه بشفرة ، ويضمدها بدواء من صيدلى . كيف يكون الدم ماء ، والماء دماً ، كيف يتساوى دم شهيد بدم رجل فتح شريانه للمخدر ، بدم رجل فتح عروقه ليبيع دمه فيأكل ، والجوع حرفتنا ، بعد أن رهنت الأرض أساورها ، وجاع عيالها .

○ ○ ○

.. العلم آخره المدن ، طرق الباب (سيد) فعرفت . للولد حبتان من زمرد ، أم عينان من تمر النخيل ، تحبل الأرض يا أم الولد من كلمة السر لّما نقولها ، وصدر الأرض من صدور الأمهات ، يا أم الولد ، يا أم (سيد) خلعت أساورك مثل أمى ، كل الأمهات واحد ، والرقص حرام ، و(بهتيم) صبية رهنت أساورها ، واشترت فستاناً للصبايا فى يوم عيد .

..يا أم الولد ، عاشت الأسامى ، عاش المسمى ، وإشطبى خانة الدم من بطاقته ، دَمانا كلها واحدة ، واكتبى موعداً للعرس المؤجل ، لما ترقص الأرض ، الأساور فى اليد ، وفى القدم الخلاخيل ، للولد حبتان من زمرد ، أم عينان من تمر النخيل ، سلمت البطن ، لمّا أنجبت ، فانذرى ، وزغردى يا أم كل الناس ، وادعى لنا ، القلب زينته الأمانى الطيّبة ، والسماء لا عرش لها ولا روح تستجيبُ .. !

○ ○ ○

.. حائرة أمام المرآة (يا أمل) ، أى الفساتين شبيه وجه الأرض ، لّما يخضر وجهها ، أى الفساتين شبيه وجه الشمس ، أىّ الفساتين شبيه التمر ، أى الفساتين تلبسينه يا صبيَّة ، فتعجب من حُسنه البنات فى الشوراع ، فتهدينه ، (و أمل) أهدت أساورها للصحاب ، ثمن الطريق وثمن تذكرة الإياب ، ولى الوعد الجميل ، متى نكسر قيد الأرض ، فترقص ، لما نعيد لها الأساور فى اليد ، وفى القدم والخلاخيل .

.. الأيام أكبر من إحتمالك (يا أمل) ، والقلب زينته الأمانى ، عينيك عنى يا صبية إبعديهما ، ضلَّ العشاق طريق القلب منك ، ولا مهر الحلوة خاتم ولا إسورة ، من يكسر قيد الأرض فترقص ، من يكسر صندوق القلب فيعشقه ، فأى الأغانى تهز عرش القلب يا صبيَّة ، فتقول الشفتان .. آه ، من يهز النخل ، يهز قلوب البنات ، ومن يطوى الأرض بكلمة ، يطوى النساء بثانية ، إبعدى عينيك عنى ، إننى حتماً سأهواك ، ضلَّ العشاق طريق القلب منك ، والقلب مطرحه

البلاد ، فلا بلد من عيونها ، عيناك ، إلّا هى ، إبعدى عيناك عنى ، إننى أهواك ، والعرس زينته الليالى الباقية ، يا عروسة ، كل الصحاب رحلوا ، كل الرفاقة غادروا .

○ ○ ○

.. وجهى على (الفتارين) أم إسورة من ذهب ، وكل البنات . باعت ذهبها ، كل النساء ، وكل بنت فى صدرها ياقوته من ذهب تعيس ، أى القلوب أعلقه على صدور ياقوته ، تراب الشوارع يا أمى ذهب ، أبوابها ذهب ، حيطانها ذهب ، عتابها ذهب ، نيلها بحر ، كل البنات يا أمى عاريات الأيادى ، والفساتين سواد ، أساور البنات ، الساعة يا أم فداء الصحاب ، لماّ أختطفوهم كزهر الربيع ، يا بنات ، أيام بطول الزمن ، أيام بعرض البلاد لم نلتق يا صحاب ، والبنت وردة ، زينة على شعار الجامعة ، أعبرن الطريق من هنا يا بنات ، ودمى شارة على الطريق ، لا يتساوى دم بكرية فضّ خاتمها الحبيب فى ليلة العرس ، بنت مزّق الشرطى خاتمها فى وضح النهار ، الطريق ساحة يا بنات ، وشارع أوله المصانع ، أوله بوابة الجامعة ، من هنا نعبر حارة ، وحارة ، « العباسية » فى ليلة عرس أم ليلة حناء ، والعرس زينته البنات ، يدى يا بنات مِغْرفة لقنابل الغاز ، نارهم ، لا تأكل إلّا المؤمنين ، يا ربّنا ، عصبت كل عيون الصحاب ، وأخرجت سكينى ، بأى ذبح أفديك ، فتفدينا بطعام ، وتمر ، وقمح ، وشوارع بلا متاريس !

○ ○ ○

.. يا مدينة العشاق .. ! .. يا أم البلاد ، العلم أوّله القرى ، وآخره أنت ، رهنت أمى أساورها ، واعطتنى تذكرة إليك ، يا مدينة العُشّاق ، يا أم البلاد أحبك ، تكلميننى فى كل زمان بلغة ، وعيون العشاق قلوبهم ، تدب أقدامهم فى الشوارع التى أحبُّوها ، يا مدينة العشاق على بابك فتى عاشق ، فى صندوقه عقد لأحلى إمرأة ، وصبيه من بناتك واعدتنى بهدية لأمى إسورة ، والأرض صبّية ، باعتْ أساورها ، ليأكل عيالها ، والرقص ممنوع بأمر ، كيف ترقص الأرض ، والروح فى يد سجّانها ؟ .. !

يا مدينة العُشّاق ، إنى أعرفك ، فاعرفينى ، وتذكرى ، كيف سلمت عليك ، كيف حملتنى على كتفك العالى ، واعطيتنى شعرك أضفّره ، يا ضفاير تعجب من حُسْنها العشاق ، يا أم البلاد ، اعرفينى .. ! يا مدينة العشاق ، سبحان من أغوانى بك ، العلم أوله أساور أمى ، وآخره أنت ، فخلعت خلاخيلكِ ، لأول وارد ، غيرُّوك ، وما غيُّروا ، بدّلوك ، وما بدّلوا ، لكننى أهواك ، فى يدىَ عطركَ ، لمّا سلمت عليك ، والعشق نظره حيّرتنى فيك .

○ ○ ○

.. سنة مضت (يا أمل) فاذكرينى ، هنا ، سألتك عن صباك ، هنا راهنتك أن تنقشى ، على الماء إسمك ، فنقشته باصبعى ، عاد يناير يا أمل ، المدن لا تحب أولاد الصحارى ، ولا أولاد

الصحارى يحبونها ، سنة مضت ، وأنا أجرى نهود البنات ، أحسب كل نهد زمردة ، وكل وجه إسورة ، من تعطينى يا بنات ، هدية لأمي إسورة ، والوعد ليلته مباركة .. !

ها صدرك (يا أمل) .. !

.. من غير عقد ، من يملأ يده من النهد ، يملأها قمحاً ، أم تمراً ، أم رياحين .. !

.. ها خصرك .. !

.. من يطوق يده بالناحل ، يتساقط تحت قدميه أعناباً وتمراً وفلاً ، ويميل الشعر كأعطاف النخيل .. !

.. ها عيناكِ .. !

.. عينان لها الشوق عندى والمحبَّة ، عين باتت تحرس ظهرى ، وعين تمد رموشها غطاء ، لمَّا يشتد البرد الزمهرير .. !

○ ○ ○

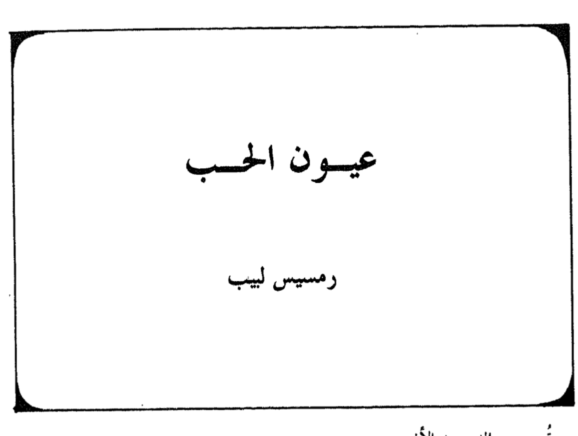
.. ها قمر وراء قمر ، يا أم ، ، وكل قمر بعام ، يأتى على الدنيا قمر سعيد ، فنكسر القيد من أيدى البلاد ، ونهديها أساورها ، نتعب من الطريق يا أم ، طويلة الشوارع ، لا لها آخر ، لا لها أول ، فنستريح لساعة ، نخجل لمَّا تجرى البنت كمهرة بعرض الشوارع وطولها ، ونخجل لمَّا يطاردها العسكرى ، فيبعثر من صدرها اللؤلؤ المكنون ، ونخجل لمَّا تقف لحظة وتربط قدميها بأوراق الشجر ، حتى لا يتفجر الدم من عند موضع الحذاء . ونخجل من البنت يا أم ، لمَّا تخلع آخر خاتم فى يدها ، وتبيعه ثمناً لصاحب ، أخذه الحرَّاس قبل أن يقول الفجر : الله أكبر على الظالمين ، البنت واعدتنى يا أم ، بعد أن تكسر الأرض قيدها ، بهدية لك ، إسورة ، فانزلى يا صبيَّة ، إنزلى يا أمل ، الصحاب فى إنتظار القمر ، ولا تنظرى من الشباك ، فتحت البيت ، حارس يعرف حتى ظلَّنا ، وحاذرى فى منتصف السلم درجة ناقصة ، صفافير المصانع (يا أمل) زغاريد ، فاستيقظى افتحى الشباك للعصافير التى فرَّت من حريق إلى حريق ، والشوارع نار ودخان ، شمس وراء شمس ، وكل شمس تعدنى ، البنات ، والبنات طيبَّات يا أم ، شمس صبوحة على الدنيا كلها ، فنكسر القيد من أيدى البلاد ، فترقص ، فنهديها أساورها التى رهنتها لمَّا جاع عيالها .. !

○ ○ ○

هامش :ـــ

(١) « إنباب » : أبى ..

(٢) كشتمنة : قرية نوبية .



عيــون الحــب

رمسيس لبيب

قُرص من الدم عند الأفق

يغوص قرص الشمس فى البحر شيئاً فشيئاً ، تتشبث به عيناه فتكفنه الأمواج الداكنة ، وتشيعه السماء لحسابات قانية ، وتختفى الشمس فترتمى عيناه على صدر المياه ، ومرة أخرى يستعيد مشاهد التجربة .

يدفعونه فى سراديب تتلصص فيها من كُوى خفية عيون ضوء عمشاء ، يلقون به فى مكان صاعق الضوء ، تحاصره القامات الجهمة ، يلمح حلقات معدنية كبيرة تلمع وتضوى مثبتة بالحائط وحولها بقع من الدم ، توقفه كلابات أصابع فولاذية ، يسأله صوت ذو رنين جارح عن أسماء زملائه فيحدق إلى الوجه الهضيم الغائر الوجنتين ، وتصرعه ضربة مفاجئة فينكفىء على وجهه .

يعود من دوامة الدوار فُيدفع إليه بقلم وورقة بيضاء ، يأمره الصوت الحاد بأن يعترف بكل شيء فيزيح القلم والورقة بعيدا عنه ، يرفع رأسه المثقل ، تتسلق عيناه القامات الفارعة ، تحدقان إلى الوجوه الجامدة الصخرية ، وسرعان ماتسقطان تحت وقع الضربات والركلات .

يفيق واهناً أشل الأطراف ، يقترب منه الوجه الهضيم وعينا فأر صغيرتين خبيثتين وابتسامة ملتوية ، تفح عينا الفأر بكلام لايعى منه شيئا ، تتلهب الجروح فى وجهه وجسده ، تنجذب عيناه إلى نافذة تتشابك فيها قضبان الحديد ، يلوح وجه زوجته رقيقاً وحانياً وباسما ، ويضحك وجه ولده الطفولى المشاكس ، يتندى قلبه ويكور قبضتيه ويقول لا .

يقترب منه الوجه الهضيم ، تسيل من البسمة المتشنجة كلمات لزجة إلى صدره وقلبه ، يباعد



رأسه ويغالب النسمع ، وينطق الوجه الهضيم بإسمى زوجته وولده ، وتلمع عينا الفار ويسمع اسم رو بـ
منطوقا بالتهديد والوعيد فيرتج كيانه ويرتجف .

يرتعش القلم بين أصابعه ، يجفل ويتوقف ، تنهال عليه سياط الكلمات الحادة فيتحرك القلم ، يلهث ، فيدفعه هو قسراً وتبدو الكلمات فى ضباب الدوار ثعابين وديدانا سوداء وينطفى قلبه ، وينزصدره مرارة سوداء .

تحاول عيناه أن تتلمسا الطريق إلى الوجهين الحبيبين فترتعش قضبان النافذة السوداء ـــ تتشابك أمام عينيه أطراف عنكبوت كبير فيستسلم لراحة الهمود .

وتوقفه كلابات الأصابع ، تربت عليه ، ترمقه عيون باردة زجاجية برضى ملتمع وظافر ، ويسوقونه إلى غرفة فاترة الضوء وعطنة الجدران فينام ... وينام ... وينام ...

عندما أطلقوه بعد أيام كان يهبط ذلك المبنى وهو يود لو يعود إلى السراديب المعتمة ، لو يدفن نيها ، عندما فاجأه ضوء النهار وأعشى بصره وعراه تساءل لماذا ولدته امه ، وحين تمثل له والوجهان الحبيبان أسرع إلى بيته بشوقه وخجله وعاره .

أدركت هى كل شيء للوهلة الأولى ، لحظة أن فتحت الباب وفوجئت به أطلقت صيحة فرح وارتمت على صدره ، ضمها فى قوة ، تشبث بها كمرفأ أخير ، دفن وجهة فى شعرها الحالك ، وتمنى لو يغفو ولا يفيق أبداً ، ضمت وجهه براحتيها ، وأطلت فى عينيه وارتجف صفاء عينيها وانفجرت فيهما الدهشة ، ولكنها سرعان ماابتلعت دهشتها ، حاولت أن تستعيد البسمة ، أن تستبقيها عنوة على شفيتها ،

وراحت كلماتها تسرع ، وتتكفىء ، وتتقصف .

منذ اللحظات الأولى أحس بأن شيئا غير منظور يفصل بينهما ، يباعد بينهما ، بدا بيته غريباً عنه ، حتى الأشياء الصغيرة تناءت عنه وظلت متباعدة ومحايدة كأنه لم يعرفها ولم يقترب منها يوماً ، وحين أقبل ابنه من الخارج وفوجىء بوجوده فاندفع إليه فى فرح ضمه إلى صدره بقوة ، ودّ أن يدخله فى كيانه ، ولكنه سرعان ماأبعده عنه حتى لاتنضح عليه لزوجة صدره ومرارته ، وفى الليل كان مركبه وحيداً ومتباعداً عنها .

خطر لى ليلتها أن يتكلم ، خطر له فى صمت الظلال أن يحكى لها كل شيء ، ولكنه أيقن أنه لايمكن العثور على الكلمات التى تستطيع أن تجسد مايريد قوله .

ليلتها استيقظ فى منتصف الليل وعندما رأى الظلمة تطبق عليه هم بأن يصيح ، أن يصرخ ، أن يفتح نوافذ بيته ويصرخ فى وجه العالم صراخا لاينتهى ، وعندما احست بيقظته ضمته اليها فبكى ، بكى كما لم يبك طول حياته .

هل يمكن أن يكون كل ماحدث مجرد كابوس ثقيل ؟ .. أيمكن أن يفيق يوماً أم انه سيعيش فى السراديب المعتمة حتى نهاية عمره ؟

ويشد عينيه من البحر المعتم ، ويصالب قامته ، ينظر الى الظلمة التى اختفى فيها قرص الشمس ويجر ساقية ، ويسلم نفسه للطرقات .

* * * * *

فى نهاية الليل يعود الى بيته ، تتهالك يده على الباب فيفتح الوجه الحبيب ، يشع بسمة تحتويه بدفئها فيخفض عينيه ، وينفلت منها .

يسرع إليه ولده ، يتعلق به
ـــ بابا .. بابا

وتتراجع عيناه أمام عينى الطفولة الصافيتين الملهوفتين ، ويدفع نفسه إلى حجرة مكتبه .
عيناه تتسكعان فى فتور متعب على الكتب التى تصطف على الجدران ، يقترب الوجه الحبيب باسما فى توجس ، تجلس الى جواره ، تمرر أناملها على رأسه ، وتضم كفه فى راحتيها ، وتتململ أصابعه بين الراحتين الدافئتين ، تفلت من حرارة الاحتواء .

يهمس صوتها وعيناها :
ـــ مازلت تملك القدرة على القول ... مازلت تملك الكلمة .
القدرة على القول ؟ .... الكلمة ؟

هل يمكن للقلم الذى صور الثعابين والديدان أن يصور كلمات جديدة ؟ .. كلمات لها نبض ولون ؟ ... فى عينيك شيء يدينني ، شيء يستخف بى ، كنت أسمى عينيك عيون الحب ، كنت فى عين

هذا المكان أرنو إليهما فرحاً ومزهواً ، كنت أغتسل فى بسمة عينيك وأرحل فيهما إلى مرافىء الأشواق والأحلام ، كنت أجول معك فى المدائن الجديدة ، وعندما أعود من عينيك طفلا يعانق زاداً وافراً من الفرح أرى عينى الحب آملتين وفخورتين والآن ... والآن ...

* * * * *

قطرات المطر الكبيرة تقرع زجاج باب الشرفة ، تقرع صفحة صدره ، يغمض عينيه ويصيخ لوقع القطرات المتلاحق ، يخرج الى الشرفة ، السماء لاتبين ، أضواء متباعدة تخفق على وجوه البيوت النائمة ، حبات ثلج صغيرة تتراقص على سياج الشرفة ، تتنافر بداخله ، شيء صغير ومضيء ينبثق ويشع بصدره ، يشيع فيه صخباً بلا ملامح فيترك الشرفة ويندفع الى الطريق .

قطرات المطر على شفتيه وفى فمه بلا مذاق ، الشارع الطويل تصطف فيه أعمدة مصابيح واهنة الضوء ، الظلام يقبع متربصاً فى الأركان ومداخل البيوت ، النوافذ المغلقة تستسلم لسياط المطر ، ملهى صغير تتلاعب فى واجهته الأضواء ، الأضواء تتلامع ، تتماجن ، الأضواء الصاخبة الداعرة تشد العينين وتجب الخطى ، القامات تتمايل ، تترنح فى الدخان والصخب ، إبتسامات وضحكات وصيحات وكؤوس خمر أصفر ، ومائدة صغيرة خالية فى الركن القصى .

من خلل الدخان تلوح زهرة كبيرة ، السابعة عشر بفتنتها الغامضة الآسرة ، تُشد عيناه إلى الوجه الحلو الوادع برغم تلطخ المساحيق فتختلج الزهرة فى حياء ، ترف على الشفتين الصغيرتين بسمة قلقة خجول ، وتستجيب فى خطى متعثرة لنداء العينين البعيدتين .

يرتجف الكأس فى اليد الصغيرة ، تتقهقر عيناها الصافيتان النديتان المتسربلتان بشيء من الأسى أمام اندفاع عينيه وتقحمهما .

الوجه فيه شيء طفولى ، شيء بكر لم يمتهن ، لم ينهش ، لم يستنزف ، قال الوجه الداكن الهضيم إنه لاجدوى من أى شيء ، قال فحيح عينى الفأر الخبيثتين إن مايؤمن به ويعمل من أجله عبث وحلم يقظة ، وإن العالم سيبقى كما هو وكما كان .

تتحسس عيناه الكتفين العاريتين المدورتين الصغيرتين ، تهمس الصغيرة فى استحياء :

ـــ هذه ليلتى الأولى فى هذا المكان

يختلج قلبه ، ويخفض عينيه ، يعاند ويرفع عينيه الى الوجه النضر القلق والعينين المتوجستين ، وتهبط عيناه الى نهر الثديين الناهدين ، وتمتد ذراعه نحو الصدر النافر فتسرع دقات قلبه ، وترتعش ذراعه فى الفراغ بينه وبين العينين الدهشتين ، ويضم أصابعه ، ويعتصر قبضته ، ويلقى بها إلى جانبه .

يتكاثف الدخان والصخب ويضيق صدره ، وترنوا اليه فى تساؤل وحيرة فينفلت منها الى الطريق

يرتجف فى عتمة الشارع البارد ، يرفع عينيه إلى الأضواء الحمراء المتلاعبة ، يهم بأن يعود لينتزعها

إلى الخارج ويعرى جسدها الصغير فى الوحل ويمتهنه ، تتسمر قدماه أمام باب الملهى ثم يمضى وحيدا ... وحيداً .

بيته يختفى فى عتمة أسيانه ، والضوء الأصفر ينبعث من خصائص الشرفة والنافذتين ، لابد انها فى انتظاره ، دائما تكون فى انتظاره ، فى الليل تحاول أن تقترب بقاربها من قاربه ، ولكن الأمواج السوداء تبعد قاربه عنها وتشده أوتاد بعيدة ، عندما اقترب القاربان وتلامسا فى جنون إحدى الدوامات ذات ليلة كان اللقاء مهزوماً وعصيباً .

وتعثرت خطواته أمام بيته ، وانعطف فى زقاق طويل .

* * * * *

الضوء فى الزقاق المتعرج الطويل عجوز متعب ويرتجف فى برك المياه والأوحال .

كثيرا ماكان يخرج إلى الأزقة الضيقة ، كان يحس بوصال حميم مع ضآلة البيوت وأساها ، كانت الأصوات المنفلتة من البيوت تندفع فى شرايينه وتعطيه دفعات قوة وعزم ، كثيرا ما كان الدمع يغالبه وهو يجوس فى حياة الأزقة والحوارى ، سنوات طويلة وهو يحلم بعالم الشوارع الرحبة والوجوه الوضيئة والعيون التى تعانق العالم بفرح وحب وجساره ، يوم ضربه أبوه التاجر وهو صبى خيره بين البقاء فى بيته أو الكف عن القراءة والكتابة فأخذ أوراقه تحت إبطه وخرج إلى الأزقة والحوارى مشى فيها وأخذ الوجه والبيوت وأصوات الغناء بداخله وأقسم للعالم قسمه الذى وفى به خمسة عشر عاما .. كان ...

مقهى صغير خال يستكن أسفل منزل قديم ، المقهى العجوز يدعوه فى صمت ، يفسح له مكاناً على مقعد من القش ، يتهالك على مقعد القش تحت التندة الخشبية الخربه .

يقترب النادل النحيل بوجهه المجدور وكوب الشاى الدافىء ، يشيع شيء من الدفء فى وهن البدن والأطراف .

ضوء لمبة غاز يبين من نافذة فى الطابق الأرضى بالمنزل المواجه ، يطل وجه امرأة ، وجه مستطيل داكن السمرة معصوب الرأس بمنديل برتقالى ، عينان واسعتان مكحولتان فيهما شيء من الحول بهلالين مزججين ، شفتان ممتلئتان حمراوان ، وصدر مكتنز يستند إلى إفريز النافذة ويتدلى منه ، العينان السوداوان تقتحمان وحدته ، تصوبان إليه نظرات طويلة تحاصره فتتباعد عيناه ، تتمشيان على واجهات البيوت المتداعية الناشعة بمياه الأمطار ، وتعودان فى تلصص محاذر إلى العينين المكحولتين ، وتلتقى العيون ، وتنفرج الشفتان الحمراوان ، وتتهدل الشفة السفلى الممتلئة .

الشفتان الكبيرتان الدسمتان المنفرجتان تلحان دعوته ، تسرع دقات قلبه وتجفل عيناه أمام الصراحة العارية يهم بالهروب ، تفتش عيناه عن مدخل البيت الذى بلا باب ، ويتأكد من غيبة النادل المجدور ، ويندفع الى المدخل المعتم :

تتلقفه لاهثاً ومرتبكاً أريكة خشبية قرب الباب ، تستكشف عيناه القلقتان المتوجستان محتويات الحجرة الصغيرة ، السرير المنخفض والمرآة الصدئة المشروخة ، والظلال الراكدة القابعة فى الأركان ، تواجهه القامة الفارعة بالصدر الكبير والردفين المكتنزتين وحسية العينين السوداوين ، والشفتين الكبيرتين .

تجلس الى جواره ، تشرع صدرها الممتلىء وتستضحك فى حياء مصنوع ، وينظر إلى باب الغرفة المغلق والمرآة المشروخة ويلتقم شفتيها ، يمتص دهان الشفاه الرخيص ، وترتجف اللحظات وتلهث ثم ينحط هامدا على الأريكة الخشبية .

يتمدد الجسد العارى على السرير ، ويتسع بياض العينين السوداوين وتتباعد الشفتان الكبيرتان بابتسامة شبع وجوع .

يلتهم أنفاس اللفافة ، وفى غبشة المرآة الصدئة يرى وجهه مشروخاً وشائها ، يبعد عينيه عن وجهه الشائه الضائع الملامح ، ماذا فعلت به الخمسة عشر يوما ؟ .. خمسة عشر يوماً فقط أم شهور وسنون ؟ ... عينا البقرة المتخمتان بالشبع واللتان تطلبان المزيد ، تلال ومنخفضات الجسد العارى تتشرب العتمة والعرق ، عالم لم يقربه من قبل ، لم يسقط فيه من قبل ، عالم يمكن أن يجوس فيه ، أن يضيع فيه ، ويرف الوجه الحبيب بقسماته الرقيقة الحلوة وبسمته الحانيه فيهتز قلبه ويغمض عينيه ، ويندفع الى التلال والمنخفضات المعتمة ، يلتهم الشفتين ، يُدمى الشفتين ، ويدفن وجهه فى الصدر العريض ، وتزيح أصابعه منديل الرأس وتنغرز فى الشعر الخشن القصير الجعد .

يتلقفه الهواء البارد مترنحا ومتعبا ، يرطب وجهه ويجمد شيئا بداخل صدره ، يتوق إلى الهمود الكامل ... إلى الموت .

يجلس على عتبة بيت مغلق الباب ، يضم ساقية بذراعيه ، يرفع عينيه إلى وجوه البيوت ، إلى ظلمة السماء البعيدة ، ويدفن رأسه بين ساقيه ، يستشعر تحدد كيانه فى كومة صغيرة فى قاع العتمة والصمت .

* * * * *

يعبث بالقلم على صفحة المكتب الخشبى ، يحفر بالقلم خطوطاً متشابكة يحفر ثعابين ملتوية وأطراف عنكبوت ، يتناءى بسمعه عن زملاء العمل الثلاثة ، يمعن فى التباعد عن دائرة الثرثرة الفاتره اللحوح ، تنوشه الأسئلة وتحاصره فيزداد إحساسه بالإختناق ، يهم بأن يصيح ، أن يصرخ ، أن يضرب ويجرح ، ويبتلع قهره وينفلت الى الطريق .

يشيح عن الوجه المارة ، يتجنب العيون ، يدس نفسه فى زحام الأوتوبيس ينغرز فى كتلة الأجساد المتلاحمة والأنفاس ، يتحرك بدنه محمولا بتلاحم الأبدان ، كان تلاحم الأبدان ، كان التحام جسده بعشرات الأجساد يشعره بأنه جزء من كائن حى كبير يستمد منه الدفء والنبض ، ويلمح وجها صديقاً

يبتسم له ويشق الزحام اليه فيغوص فى الراكبين ، ويسارع بالهبوط .

الطرق الصاخبة تسوقه الى شوارع خالية ومهجوره ، تفضى به إلى القبور .

قبور تتناثر بلا نهاية ولا حصر ، السماء رمادية ناصلة ، والسحب راكدة والهواء البارد يجوس بين صمت القبور ، وثمة طيور يطير كل منها وحيداً ويدوم فى السماء الرمادية .

يجلس الى جانب قبر ، يتحسس التراب براحة يده ، يحاول ان يقرأ الكلمات المطموسة التى توشك أن تضيع من شاهد القبر القديم ، المرة الأولى التى رأى فيها القبور كان بصحبة أبيه ، كان فى نحو السابعة ، جاء مع أبيه ليدفنا أخته الصغيرة بنت العام والنصف ، ماذا كان اسمها ؟ ...

الحفار العجوز الباهت العينين يحفر الحفرة لاخته ، ويجول هو وحيدا بين القبور ، يستكشف ذلك العالم الذى يراه لأول مرة ويبعث إلى قلبة بالوحشه ، يقرأ على شاهد قبر عبارة تولد فى قلبه الشجن بالرغم من انه لايفهم معناها ، ويعود إلى أبيه الذى علا صوه وهو يناقش الحفار العجوز فى الأجر الذى أعطاه له ، كان صوت أبيه يعلو دائما وهو يساوم فى الأجور والأسعار ، قاطعه أبوه قبل أن يموت بأعوام عندما اكتشف نوع الطريق الذى اختاره لنفسه ، قال إنه إبن عاق يعرض نفسه للمهالك ولايؤتمن على الثروة التى جمعها بالمليم وعرق السنين ، قرر أن يحرمه من الإرث فى املاكه ، كان يقول له وهو صبى انه لن ينفع أبداً طالما انه يضيع وقته فى قراءة الكتب وكتابة الكلام الفارغ ، قال له الوجه الداكن الغائر الوجتين وهو منكفىء على وجهه إن ماينادى به عبث وكلام فارغ ، قال له إن مايسعى إليه وهم وحلم يقظه ، بعد أن كتب ماأملاه عليه أحس بالهمود وتمنى لو يموت ، الموت نهاية كل شىء ، نهاية الأحزان والأفراح والهزيمة والانتصار والجبن والجسارة ، نهاية الخونة والأبطال والجلادين ، نهاية العناء والتمزق والجنون الصاخب فى الأعماق ، كان يقول إنه سيكون معمرا كأبيه وجده ، كان يوقن أن من يتركون بصماتهم على وجه العالم يقهرون الموت ويعيشون أبدا ، إختار الكلمة والفعل لتكون له بصماته الخاصة ، ليساهم فى تغيير العالم ، أهكذا ينتهى كل شىء ؟ ... لماذا ارتج قلبه وانسربت قوته عندما هُدد فى إنسان يحبه ؟ ... هل كان منذ البداية أضعف من أن يقف فى الوجه القبيح من العالم ؟ .. كان يستمع إلى قصص أصدقائه المجربين ويتسائل بينه وبين نفسه عما اذا كان سيصمد مثلهم عندما يمر بالتجربة ، بعضهم يحكى عن السجون والعذابات فى بساطة غريبة تذهله وتحيرة ، لحظة أن أحاطوا به ارتجف قلبه وسرعان ما تمالك نفسه ومضى بينهم رافع الرأس ، إستقبله رئيسهم ذو الوجه الأسمر الممتلىء اللامع ببسمة باشة وكأنه صديق قديم ، لم ينخدع بالود الكاذب عندما قدم له ورقا وقلما وطلب منه ببساطة وعفوية أن يكتب كل شيء ، رمقه بنظرة ساخرة وكتب رأيه كاملا فى العالم الذى ينتمى اليه والعالم الذى يعمل من أجل ميلاده ، إحتد الوجه الملتمع والتمع كل مايحيط به فوق مكتبه الكبير ، وأخبره أن زملاءه الخمسة إعترفوا بكل شيء فغلت الدماء فى عروقه ، ورفض أن يصدق ، عندما أخبره بأمور لايعرفها غيره وغير بعض زملائه أحس بالدوار وانسراب الوهن إلى قلبه وأطرافه ولكن سرعان ماتمالك نفسه وتشدد وراء تحديه ، صمم على ان يكون صموده انتقاما لضعف زملائه ، ولكنه سقط فى النهاية ، لم يكن يمتلك الخبرة الكافية فصدق أكاذيبهم ، ألا يمكن أن يقف من جديد ويمضى فى طريقه ويقول

كلمته ؟ ... أيمكن أن يتحدى مرة أخرى ذلك الوجه القبيح من العالم وقد ارتجف ووهن عندما ووجه به أول مرة ؟ ... مازلت تملك القدرة على القول ، مازلت تملك الكلمة ، هل تؤمن هى نفسها بقدرته على النهوض والمضى من جديد ؟ ... سبعة أعوام وهى تشاركه نفس الآمال ونفس اليقين والحلم ، هو الذى اعطاها اليقين والحلم ، يقرءان معا فتأتلق عيناها ، يكلمها عن العالم الجديد الذى لابد أن يولد يوما فيشف وجهها الرقيق الحلو ببسمة آملة ، تقول له أحيانا وهى تبتسم باعزاز وفخر انها تحب تفاؤله الذى يبدو لها أحيانا زائدا عن الحد ، ليلة أن أمسكوه أطالت إليه النظر وابتسمت مشجعة . لم يبدُ عليها الخوف أو الإرتباك وهم يفتشون منزلهما وينتزعان أحشاءه ، لم تكن قد مضت ساعات على احتفالهما بالعيد الخامس لميلاد ابنهما ، ليلتها قال لابنه ضاحكا وهو يقدم إليه هديته إنه كان يود أن يعطيه العالم كله ولكنه لم يمتلكه بعد فضحك ولده وسأله متى تمتلك العالم فقال له إنه وأصدقاءه سيمتلكونه حتما وسيكون له ولكل أطفال العالم ، مازلت تملك الكلمة ... هل يستطيع القلم الذى ارتجف ورسم الديدان والثعابين أن يكتب كلمات جديدة ؟ .. هل يمكن أن يصدق أحد كلماته بعد الآن ؟ .. كان عناق ذلك الشاب الذى التقى به منذ أيام حاراً وحميما ، سعد كثيرا عندما قال له الشاب ان كتاباته غيرت مجرى حياته ، من يأتمنه بعد الآن وقد خان كلماته ورحلة عمره فى لحظات ؟ .. لابد من ثمن فادح ، لابد من عناء وصبر طويلين ، ليقدم شهادته كاملة ، ليصف وجه القبح والمهانة وليكن مايكون ، ليس أمامه خيار آخر ، هذا أو الموت ، لن يتخلى عن رحلة عمره ، لن يهرب من عناق زوجته ، ولن يخجل أمام صفاء عينى ولده ، سيدفع ثمن الكلمات التى كتبها والكلمات التى سيكتبها ويقولها ، سيدفع ويدفع الى نهاية العمر .

* * * * *

إبتسم لزوجته ، وداعب شقاوة وجه ولده ، وأسرع الى غرفة مكتبه . يمسك بالقلم والورق ، قلم وورقة ، ويندفع القلم ، تنبثق الكلمات حية ودافئة ، يسرع القلم محموما ، تصطف الكلمات فى سطور ، تشكل حياة تنبض وتنطق ، أبدا لم ينته ، مازالت ينابيعه ثرة وفياضه ، القلم يبطىء ، يتعثر ، تسوقه اليد المحمومة فيحرن وترتمى منه الكلمات فاترة ، ميتة ، لا .. لم ينسرب دفء قلبه . لم يكون ما أحسه اختلاجةً عابرة ، ليحاول مرة أخرى .

ويمزق الورق مرة ومرة ويلقى بالقلم .

ليقرأ قليلا لعل القراءة تعيد إليه دفئه وقدرته على البوح .

واختار كتابا وأخذ يقرأ ، الكلمات بلا حراك ولاتشع شيئا ، ولاتشيع شيئا بداخله ، فليقرأ فى كتاب آخر ، ليكن ديوانا من الشعر ، ليكن ديوان أحب شاعر إلى نفسه ، لا .. لا .. إنه غير مهيأ للقراءة الآن ، هكذا هو عندما يكون على وشك الكتابة ، لاداع للمغالطة ، لقد انكسر وانتهى كل شىء بالنسبة له ، القلم الذى ارتجف تحت وقع السياط لايمكن أن يكتب شيئاً حقيقياً ، فليسلم بالنهاية ، وشاعت المرارة فى صدره فانحط فى كرسيه .

ضوء القمر الشاحب الفاتر يستلقى على أرض الغرفة ، الأشياء تعانق ظلالها وتتجمد ، الكتب تصطف فى صمت ، صمت القبور ، الموت ينهى كل شيء ، يدفن كل الأشياء وكل الكائنات ... وأغمض عينيه المثقلتين .

تضمه حلقة كبيرة بحشد من العراة ، رجال وأطفال ونساء كلهم عراه ، وثمة وجوه يعرفها ، وجه أبيه بجهامته الدائمة وهو يحاول ان يستر عورته ، وجه المدرس العجوز بوجهه الغائر الوجنتين وطربوشه الكالح يمسك بعصاه التى ضربه بها يوما بقسوة شديدة ، قسوة أدهشته وكانت دهشته أكثر إيلاما من وجع الضرب المبرح ، ووجه صديق طفولته الذى التقى به بعد غيبة سنين طويلة فأسرع إلى عناقه فكان العناق فاترا ، عناق كائن غريب يمد ذراعه مجاملة تذهله وتدفع بالدمع إلى عينيه ، وفى قلب الحلقة العارية يدور عملاق عار وأصلع يفرقع بسوط ثعبانى كبير .

وجه العملاق أمرد بلانبتة شعر ، وفى عينيه السوداوين الواسعتين بياض بارد زجاجي وحَوَل ملحوظ ، العملاق يفرقع بسوطه ويدور وسط الحلقه ويقهقه فى جنون ، وفجأة يتوقف العملاق فى مواجهته ، ويشير إليه بذراع ويفرقع بالذراع الأخرى .

تمتد إليه يد العملاق بأصابع كلابية فيندس فى المحيطين به ، يبحث عن وجه أبيه ووجه المدرس العجوز فلا يرى غير دائرة من الوجوه تبتسم ابتسامة واحدة لاتشع بمعنى ، وتستطيل يد العملاق — أمام رعبه وخفق قلبه ، وتقبض عليه يد الكلابات وهو يصرخ فلا ينفلت صراخه ، يلمح وجه زوجته فيناديها صارخاً فلا يشيء وجهها بأى تعبير ، وسرعان ماتتحول ملامحها الى ملامح وجه أمه ، ينادى أمه فتشوح له بيدها رافضة ، وينهال عليه سوط العملاق وهو يقهقه فى جنون .

يحاول ان يخفى رأسه ووجهه بذراعيه ويتكور على نفسه ، وتتحدد الوجه فى وجه واحد دائرى بلا ملامح ، وتمتد يد العملاق وتعبث برجولته فيصرخ والحلقة تدور بلا رؤوس ، ويستيقظ وهو يرتجف ويصرخ .

يفتح عينيه ، يتلفت حوله مرتعبا ، ويبتلع حبات العرق المالح

ثمة ضوء خافت ينسرب من خصاص الشرفة .

يقف فى الشرفه ، يغالب لسعة البرد ويرنو الى السماء ، إلى بحر رمادى عليه نتف ضبابية .

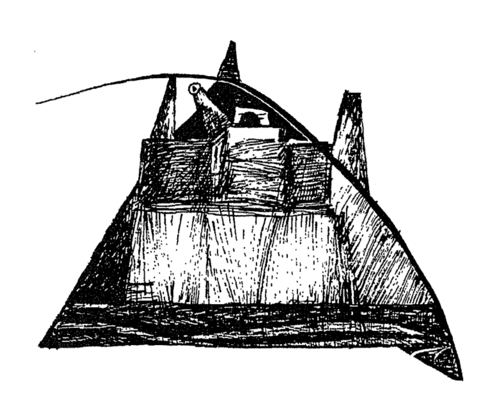
ثمة ضوء يشيع فى السماء وشيئا فشيئا تشف نتف الضباب ، تفقد لونها الدخانى وتتمزق وتتفرق ، يذوب الضوء فى السماء وتحيلها الى بحر من الزرقة العميقة ، وتكشف البيوت وجوها صبوحة وجديدة ، وتتراقص العصافير وتزقزق على سطح البيت المواجه ، وتجوس عيناه فى بحر الزرقة الوضيء تستحمان فيه من بقايا الكابوس ، صدره يتعلى وكيانه يشف ، منذ كم من السنين لم يشاهد الفجر ؟ — منذ كم من السنين لم يعش ميلاد النهار ؟ ... كان فى البكور ينطلق منتعشا وشفيفا ، كان يسافر الى الأصدقاء فى بلاد بعيدة ، فى وسط الأصدقاء ، فى دفئهم الحميم تفيض كلماته صادقة وجسورة فتضيء الوجوه ويلتمع الألق فى العيون ، كان يوقن بفعل كلماته بأنها تساهم فى إعادة خلق العالم كل العالم ، السراديب

المعتمة والقامات الجهمة ، الوجه الهضيم والثعابين والديدان والعنكبوت ، لامه المخبر العجوز على ضعفه ، نظر اليه بنفور وتقزز وهو يخبره بأن أحداً من أصدقائه لم ينطق بلفظ برغم بشاعة التعذيب ، لحظتها أحس بأنه تلقى طعنة مفاجئة ، أحس بأن رجولته قد امتهنت ، هم بالهجوم على المخبر العجوز ليطبق على أنفاسه .

حريق هائل ناحية الشرق ، شريط قان يشق السماء ويمتد طويلا فى السماء الفيروزيه ، ينفرج الشريط القانى قليلا ، تطل منه الشمس ، تخرج الشمس قرصا كبيرا من اللهب الأحمر ، زقزقات العصافير ، بعضها يتقافز و بعضها يطير الى البعيد ، الشمس تتحول الى حدقة برتقالية كبيرة ، الشمس ، العصافير ، البيوت ,بوجوهها الصباحية الجديدة ، قرص الدم ، رآه يغوص فى البحر منذ أيام ، والسراديب والقامات الجهمة وأطراف العنكبوت ، ويتشكل بداخله شيء هلامى ، كائن جديد يتخلق ، يشيع فيه دفء صدره ، وتبين ملامح الكائن الجديد شيئا فشيئا ، وجوه قديمة ، ووجوه جديدة ، مشاهد وتذكارات ، ويجنح خياله فى الكائن الحى النابض ، ويسطع فيه فكره ويجلو بعض الملامح والتفاصيل ، ويسرع الى مكتبه ، إلى القلم والأوراق ، ويتوهج كيانه ، تسطع كل ذرة فيه ، وينطلق القلم وتندفق الكلمات ، كلمات جديدة ، سطور حية ، اين كانت هذه الكلمات ؟

ويندفع محموما ليقترب من رؤيته ليجسدها .

ويفتح الباب فى رفق ، ويطل الوجه الحبيب ، وتبتسم عيون الحب فيبتسم منتشيا وملوحا بيده ، ويندفع فى الكتابة .



الكمسرى والعسكرى

هشام قاسم

كان القطار يسير فى طريقة المعهود ملتزما دون أدنى انحراف خطى القضيب المتوازيين .

يمضى بين المزارع ويعبر الرمال الصفراء ويمر بين الجبال الصخرية وهو صامت سوى نفير صفارته الذى يصدر منه من حين إلى آخر . أى أنه يسير كالألف .

... لكن حدث فجأة ما غير هذا كله .

اقترب المحصل من مجموعة الجنود الواقفة بباب القطار وطلب الأجرة . تبادل الجنود النظرات .. أبتسموا ثم ضحكوا وأحدثوا هرجا ومرجا فتقاذفوا أغطية الرأس وضربوا الأكف بالأكف .

صاح فيهم المحصل ليسكتهم فيستطيع جمع أجرته . فلما فشل دخل فيما بينهم وحاول أن يجذب فردا .. فردا يطلب منه الأجرة . لكنهم ألتفوا حوله ووضع كل منهم ذراعه فوق كتف زميله وداروا من حوله وهم يصيحون مغنيين :

ـــ حرام عليك يا كمسرى .. تاخد فلوس العسكرى

تيقن الكمسرى من فشله فى تحصيل الأجرة فشاركهم الغناء أثناء دورانهم من حوله ثم تركهم . فلقد كانت هناك موجة غلاء جديدة شملت أجرة السفر .

أثناء توجه المحصل إلى مجموعة أخرى من الجنود الواقفة باخر أبواب العربة شاور لهم زميلهم الجالس فوق الرف العلوى الخشبى بكلتا يديه فبدؤا الغناء بمجرد اقترابه منهم :

ـــ حرام عليك يا كمسرى .. تاخد فلوس العسكرى .

تكرر نفس الشيء عندما توجه إلى العربة التالية شاور لهم زميلهم الجالس فوق الرف بالبدء فى الغناء عند اقترابه .. وهكذا بقية أبواب العربات .

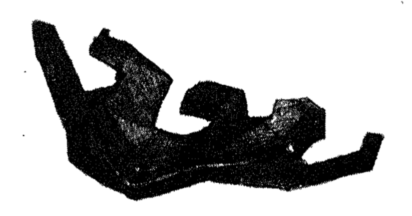
هكذا ظل الغناء داخل القطار يزداد بالتدريج حتى وصل الكمسرى لآخر عربة كانت كل أبواب القطار تتصايح بالغناء فى وقت واحد متزامن :

ـــ حرام عليك يا كمسرى .. تأخد فلوس العسكرى .

ثم بدأوا يقسمون غناءهم فيصيح جنود أول عربة مثلا « حرام عليك يا كمسرى » فترد عليهم آخر عربة بالمقطع الثانى يعقبها عربات المنتصف المقطعين معا ، أو عندما يبدأ جنود عربتى المنتصف فى الغناء يردد مقاطع الغناء من خلفهم كالكورس جنود بقية العربات . عندما يسرع فى الغناء العربات الأولى ترد عليها العربات الأخيرة الغناء بالايقاع البطىء المتقطع حرام .. ، عليك ... ، يا كمسارى ... تاخد .. فلوس ... العسكرى . يعكسون وضع الجملة « تاخد فلوس العسكرى حرام عليك يا كمسرى « ثم يرددها جنود عربة أخرى معدولة . أو عندما يغنى جنود عربتى المنتصف بصوت فرح ، يردد جنود بقية العربات بصوت نبراته حزينة منخفضة حرام عليك .. حرام عليك .

هكذا أكمل القطار رحلته ماضيا بين المزارع .. عابرا الرمال الصفراء .. مارا بين الجبال « ينزل وادى .. يطلع كوبرى » وهو يتراقص على قضبانه مرددا الغناء « حرام عليك يا كمسرى .. تاخد فلوس العسكرى »

ثار القطار ولم يعد يمضى فى سيره كالألف .



أشعار

وقتٌ لِيَبْدَبَّا

ادريس علي .

المغرب

« .. ولكِنْ لأنه يَرى مي جميع الاتجاهات طُرقا ، فهو محكوم
عليه بأن يزيغ عن الطريق باستمرار . »
ـفالتر بنيامين ـــ

« وإن وُجدت نعلٌ بأرض مضلة
من الأرض يوما فاعلمي أنها نعلي . »
ـــ جميل بثينة ـــ

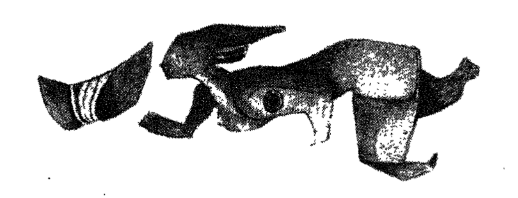
أنا قرينُ اللّيلة وبعْلُها
★ ★ ★ ★

بشراك البحر !
سيجعل ناراً لخطوك تمشي بها فتيةُ
اَلجبالُ طريقاً تَراهَا ، ولا سُورَ يُغْلِقُ أُفْقكَ
كلُ اتِجاهٍ لَدَيْكَ طريقٌ تجيءُ إليه السَّمواتُ
تَعْتُبرها كوكباً نازحاً شَرَّدتْهُ مداراتُهُ ويحُجّ إلى ظُلمةٍ
لا اتجاهَ لَهُ .. لا مَناراتُ ذاكرةٍ ..
لاشَبيهُ .
أنا قرينُ اللّيلة وبَعلُها

كاهِنُ النّخلِ أنا وعَشِيرُ العَراءِ . شَفاعَةُ الرّيحِ لي ـــ أنا ـــ وشفاعَةُ البَحْرِ . لي اللَّعِب العَسيرُ الأغنى وعِنايَة الطَّلَلِ العَميق . أنا عراجِين الوَقْتِ تَشِعّ لي ، عراجينُ الوقْتِ العُظمى . أنا العَابرُ في مُدُني السَّعيدَةِ : « أوَر » « أوُروك » « أورشليمَ » « بَعْلَبَكّ » « بابلَ » « حضرموتَ »

« عَمُّورةَ » « سُدومَ » « سَبَا » « إرَمِ » .. إرَمَ . البعيدةِ ذاتِ العِمادِ العَليّةِ . أنا العُبورُ الى العَمَاءِ الأولِ : النُّورِ الذي لم يَنسَلِخْ عن ظُلمَتِه ، الظُّلمَةِ التي لم تَنسَلِخْ عَنْ نُورِها ،
أنا المَعْبَرُ المَرْميُّ بيْنَ العَيْنِ والقَلْبِ
أنا العَابِرُ والمَعْبَر والعُبُورُ
أنا خَلِيلُ الإسْتعارَةِ .
لَيْلةً لَيْلةً
ـــ بعْدَ ليلته العالية ـــ
يختفي وَجْهُهُ القُريبْ
مثْلَ بُرْجٍ من الرَّمْلِ تَخْتُوهُ ريح على الأُفْقِ
والطُرُقُ الآتِيَهْ
مِنْ غَدٍ شامخٍ مُتْرَعٍ بالظَّلامِ اللَّهِيبْ .
بَلْقيسُ ..
يا ذاتَ السَّاقِ السَّبَائِيَّةِ التي كَسَّرَتْ قواريرَ صَرْحي وسَبَتّ أشْجَاريَ السِّرِّيَّةَ المَحْروسَة بأُمَوَمِة الرِّيح !
يا السِّوارُ السَّعيدُ الذي يَعْبُرُهُ النَّهْرُ وأسْرابُ الطَّيْرِ السِّرَاعُ ، وتَعْبُرُهُ العُشْبُ والوَقْتُ السَّلْسَبِيلُ ولا يَعْبُرُهُ بَرْقي !
يا الّتي لها قَداسَةُ المِلح والزَّهْرة !

بلقيسُ ..
هُدهُدى .. وسَبَايايَ سَرَّحَتْها مسامّي
(سَرَّحتُ طاووسَ المَرأةِ التي انْسَدَحَتْ لرُغْبي حديقةً حديقةً وأدْخلَتْني مَواسِمَها الشَّرِسَةَ البَعيدَةَ لِتَقيسَ أعشابَها بِحُمَّايَ . سَرَّحتُ أنفاسَها الّتي لَفَحَتْني حينَ مَرَرْتُ بْينَ غَفْلَةِ سَنابِلِها ويقينِ الشَّمْسِ . سرَّحت أفْعاهَا وفَواكِهَها السُّفْلى) هُدهُدي .. وأنا في سُرايَ إلى دَمَاري السَّامِقِ
(سرَّحت جِسْمي كلَّهُ ؛ نُجومَه وسَحاباتِه ، عصافيرَه وسَنابلَه ، يا سمينَه وسِدْرَه ، حَجَرَه ومَوْجَهُ . سرَّحت الارضَ والسَّماءَ ، اللَّيلَ والنَّهارَ ، ما بين يَدَيَّ وخَلْفي ، أجْراسيَ الّتي من ماءٍ ونَرْجسٍ . سرَّحتُ أمْشاط نِسائي القَمَريَّاتِ ، أباريقَ السَّلاطِين وطاسَاتِهِمْ ، عكاكيزَ الوُلاةِ العَجَزةِ وأقْراطَ حفيداتِهِمْ ، أُسُسَ المدائِنِ وسياجاتِ القُرى ، لُؤلُؤةَ البحَّارِ الّتي لَمْ يَفْرَحْ بِها ، طَيْلَسَانَ العُروشِ ، أسْطُرْلاباتِ الشُّعراءِ الواقفينَ على قِيامِ مَشيئَتي وأقاليم سَدِيمي ، طوْقَ الطِّفْلِ المُتواري كَقَوسٍ من الأَقْمارِ والواقِعِ والهَذَيانِ ؛ الطِّفلِ الذي لم يُغادرْ عيْنَيْه مِغْزَلُ أمِّه النّافرُ ـــ كنَجْمٍ سَيِّدٍ ـــ في دَوَرانِه السَّعيدْ ، أكُفَّ جاراتِه الّتي طارَتْ في سُرادِقِ مَسَاءٍ مُسيَّجٍ بالحِنَّاءِ



والقَناديل والعِيدِ المَنسيّ ، سُبُلَ القوافلِ المَحفُورَةَ في مُنعَرجِ الحُداءَاتِ الطَّويلةِ ، حَمائِلَ الطُّبولِ والأَصْوارِ والسُّيوفِ ومفاتيح القِلاعِ القَديمَةِ . سَرَّحْتُ مَسَاميرَ المَوْتى المُستَسْلمين لمَساميرِهِمْ ، سُروجَ الفُرسانِ الذين سَقَطوا في هَرَجِ النَّياشِينِ . سرحت سُلالاتٍ من الهُتافِ والرّاياتِ والبُنودِ والدّهاليزِ والحَرَسِ والغزواتِ والأَقْواس وقَلَنْسُواتِ المُهَرجينَ . سرَّحتُ الأَسْوارَ .. الأَسْوارَ ..

الأَسْوارَ وأَسْرَيْتُ ..
وبَقِيتُ عارياً في بَرِيَّتي الأَخيرَةِ ، في نُشُوري السُّدوميِّ)
هُدهُدي .. والسلاطِينَ سلاطِينُ يأتونَ أَسْوارَ سَبَأً من كُلِّ فَجٍّ سَحيقٍ وينسَوْنَ .. غَيْرَ أَسْمِكِ السَّهْرانِ في لَيْلِ مآدِبِهِ ، الكَفيلِ بقرابينهِ الأُولى .

(سَرَّحْتُ الحُروفَ كُلَّها والأَسْماءَ كُلَّها واللُّغاتِ كُلَّها . سرحْتُ .. غيرَ كِفّي الّتي نَسِيتُها في نارِكِ واسْتَوَيْتُ في الرمَّادِ السَّابعِ من حريقي المُقَدَّسِ على كرْسيٍّ في بَرِّيَّةٍ فَسيحَةٍ كالشَّعْرَةِ وسَبَّحْتُ .. لي)

هُدهُدي .. خَفقَةٌ يحتارُ مصادَفاتِ البُوصَلَةِ الّتي لبَحَّارينَ يَضْحَكونَ من مُصادَفاتِ المَاءِ وأنا عَالٍ شَامِخٌ كالنّعاسِ .
(سرَّحْتُ البَرَّ والبَحْرَ أيضاً وصِرْتُ في لَا مَكانٍ) .

بلقيسُ ..
يَا المَوْجَةُ الأولى الّتي سَبَقَتْ حَرَكَةَ الماءِ الأَوَّلِ والطُّوفَانَ والسِلاخَ الأيامِ السَّبْعَةِ الى مقاماتِها السَّبْعَةِ

يا الّتي لها قَداسَةُ المِلْحِ والزَّهْرَةِ
أَشْهَدُ أَنّي اخْتَرْتُ سَلاسِلي وسُقوطِيَ الجَميلَ .

قِصَائِدُ مِنْ دفْتَرِ البَرَاءَةْ

مَهْدِي مُحَمَّدُ مُصْطَفَى

« ١ »

« إنْحِنَاءْ »

أخِرَ اللَّيْلِ ، رَجَعْتُ .... !!
فَانْحَنَى ، وَجْهُ المَدِيْنَةْ .
وَتَلَاشَىَ ، مِثْلَ وَجْهِيْ .
فِيْ قَصِيْدَةْ .... !!

« ٢ »

« سنْدِبَادْ »

مَا الَّذِيْ أتْعَبَ السِّنْدِبَادْ ... ؟
لَافِتَاتُ الشَّوَارِع .. !! .
أمْ وَجْهُهُ القَرَوِيْ .. ؟!
فِيْ مَسَاءَاته المَوْحِشَةْ ..
يَتَسَكَّعُ عِنْدَ المَقَاهِيْ ،
وَكُلَّ صَبَاحٍ يَرَى ،
وَجْهَهُ النَّبَوِيَّ
ـ عَلَى طُرُقَاتِ المَدِيْنَةِ ـ
مُتَّشَحاً بِالرَّمَادْ .

« وَطَنْ »
لَمْ أسْرِق نَاْرَاً ،
كَيْ أصبحَ شَاعِرْ .
بَلْ طَمْيَاً مِنْ عَيْنَيْكَ .

« ٤ »

« عادة »

كَاْنَ يَنْسَى ،
وَيَطْرِقُ بَاْبَ المَسَاءْ
....
....
يَغْرَقُ القَلْبُ ، فِيْ غَيْمَةِ الشِّعْرِ ،
وَالشِّعْرُ عَلَّمَهُ الْحِكْمَةَ الصَمْتُ ،
فِيْ سَنَوَاتِ الرَّحِيْلْ .

« ٥ »

إمرأة

قَاْلَتْ : هَلْ نَتَوَحَّدُ فِي الْمَلَكُوْت ... ؟
أمْ نَقْتَسِمُ السَّمَوَاتْ .. !
وَسَنَابِلَ حَقْلٍ لَمْ يُوْلَدْ ،
بَيْنَ السُّرَةِ وَالطَّمْيْ

« ٦ »

« رجل »

إلى أبي محمد مصطفى

كَاْنَ مَدِيْنَةً ،
مِنَ الْأَحْزَانِ وَالبُرُوْقِ ،
تَسْكُنُ المَسَاءَ ،
يَغْرِسُ المَلَامِحَ الحَزِيْنَةَ الْبِلَادِ ،
فِيْ تَسَرْبُلِ السَمَاءِ بِالدُّخَانِ ،
.....

حَيْنَ مَدَّ فِي الْفَرَاغِ وَجْهَهُ ،
وَحِيْدَاً ... لامس الأَلَمْ .

« ٧ »

« حَنِيْنْ »

حَيْنَ كُنْتِ بِلْادِيْ ،
وَنَهْرِى المُسَافِرَ ،
كَأنَ الطَّبَاشِيْرُ ، رَائِحَةً غَامِضَةْ .
وَالبَيَارِقُ نَاتِئَةً فِي الفَضَاءْ .

« ٨ »

« إنْتِظَارْ »

فِي الْمَسَاءِ رَأَيْتُكَ مُنْكَسِرَاً ، تَحْمِلُ الإنْتِظَارْ .
وَالْمَوَاوِيْلُ ، نَابِضَةً بِالفِرَارْ .
مَا الَّذِيْ يَشْتَهِيْهِ المُسَافِرُ ،
مِنْ شَبَقِ الإِغْتِرابْ ....
صَرْتَ مَنْفَى الَّذِيْ لَايَجِيءْ .
يَصْعَدُ القَهْرُ ، مِنْكَ قَرَابِيْن .
تَسْكُنُ نَارَاً ، وَتَسْكُنُ لَيْلَ العَذَابْ .
وَالنَّوافِذُ تَسْأَلُ عَنْكَ الخَلِيْجْ ،
تَفْتَحُ البَابَ لِلْمَدِّ ــ كَيْ يَنْحَنِي القَلْبُ ــ
تَحْتَ الرِّمَالْ .
يَشْرَبُ الأَسْئِلَهْ .
ــ هَلْ تَعُوْدُ غَدَاً ، ... ؟
ــ لَسْتَ تَدْرِيْ تَفَجُّرَ نَهْرِ الغِيابْ .

« ٩ »

« نهر »

هَذا سَلَامُ القَلْبِ وَالْمَنَازِلِ المُغَلَّقَهْ .
هَذَا سَلَامُ الْجَسَدِ المُرْتَدْ .

أبْحَثُ عَنْ هَوَىً وَعَنْ قَصِيْدَةٍ ،
أهَزُّ فِيْ دَمْي جِيَادَهَا .
أُرَاقِبُ الشَّمْسَ عَلَى شَوَاطِىء النَّهَرْ .
النَّهْرُ كَانَ نِيْلِيْ ،
وَكُنْتُ فِوْقَ ظِلِّهِ أُكَلِّمُ الوَطَنْ
تُسَافِرُ الْعَيْنَانِ فِيْ عُبَابِهِ .
تُسَافِرُ الْجِيَادُ نَحْوَ عُشْبِهِ الأَخْضَرْ
(أُبْصِرُ فَوْقَ شَوَاطِي .)
جُمَّيْزَةَ الاحْزَانْ .
أقُوْلُ هَذَا حُزْنِيْ .
عَلَّمَنِيْ أنْ أدْخُلَ القَصِيْدَةْ .
مُلَفَّعاً بِعُشْبَةِ الوَطَنْ .

« ١٠ »

« هَيَّأْتُ لَكَ المَوْضِعَ الآمِنَ ، فَاجْلِسْ »

وَإنْ أرَدْتَ أنْ تَنَامْ .
فَهَاكَ قَلْبِى فَرْشَةً مَمْدُوْدَةً ،
فِى اللَّيْلِ حَيْنَ تَهْجَعُ الأشْيَاءْ .
نَنْهَضُ مِنْ رُقَادِنَا .
نَمْشِيْ إلَى مَنَازِلِ البَرِّيَّهْ .
نَغْسِلُ فِي الْفَضَاءِ ثَوْبَنَا المُهَلْهَلا .
نَأكُلُ خُبْزَ اللَّهِ وَ الْبَرَاءَةْ .
ـــ سَألْتَنِيْ مِنْ أيْنْ ؟
ـــ أنَا ابْنُ هَذَا الشَّعْرِ ،
إذْ يَجُيءُ مَنْ بَرِّيَّةِ الهَوَى
نطَيْرُ فِي الفَضَاءِ وَحْدَنَا .
كَأنَّنَا مِنْ نُطْفَةٍ لَيْسَ لَهَا رَحِمْ .

« ١١ »

« بَلَلْ »

بَلَلٌ فِيْ قَمِيْصِ الهَوَىْ .
بَلَلٌ فِيْ قَمِيْصِي أنَا .
بَلَلٌ فِيْ الدِّمَاءْ
الرِّيَاحُ الَّتِيْ كَشَفَتْ سِرَّهَا
قَالَتِ : المَاءُ مِلء والنَهَرْ .
فَذَهَبْنَا إِلَيْهِ ،
نُحَدِّثُهُ عَنْ يَمَامِ الفُصُوْل ،
عَنِ الحُبِّ إِذْ نَرْتَدِيْهِ لُبَاساً ،
فَضَاحَكَنَا .. وَ أمَالَ الجَسَدْ
نَحْوَ أقْدامِنَا .
ثُمَّ أَلْقَى مَوَاعِظَهُ واسْتَرَاحْ .

« ١٢ »

« سَلَامْ »

هذَا سَلَامُ النِّيلِ يَاامْرَأهْ .
هَذَا سَلَامُ الْجَسَدِ القَتِيْلْ .
فَأبطِئى السَّيرَ على صباحنا .
وَشَيِّدي المَسَاءْ
مَنَازِلًا تَسْكُنُهَا الدِّمَاءْ .
فِنَحْنُ أهْلُ الوَطَنِ القَاتِلِ وَالْمقْتُوْلْ .

« ١٣ »

« غِنَاءْ »

غَنّنى ، غَنّنى ،
أيُهَا المُنحني دَاخلي .

« ١٤ »

« رَجْعُ »

إنْتظَرْتُكَ فِيْ حَانَةٍ ،
مِنْ رَمَادِ الحَنِيْنِ ،
وسَنْبَلْتُ حُزْنِيْ ،
عَلَى طُرُقَاتِ الغُيُومِ ،
وَنَادَيْتُ هَلْ تَذْكُرُ المَوْتَ وَجْهَاً ... ؟
يُبَلِّلُ حُزْنَ المَوَاوِيْلِ ،
يَسْكُنُ ظِلَّ الدُّخَانِ ،
وَيَغْرِسُ مِيْمَاً ، بِهَاءِ الجِرَاحِ ،
وَدَ آلَا تَمُوْتُ بِيَاءِ الكِتَابَةِ ،
فِي غَابَةِ الإشْتِهَاءْ .

« ١٥ »

« رَحِيلُ »

تَعَلَّمَ الرَّحِيْلَا .
ذَوَى حُرُوْفَاً لِلْمَدِيْنَةِ المُرَاوَغَةْ .
وَرَاْوَدَ القَصِيْدَةَ الوَطَنْ .
وَبَعْثَرَ ٱلأَحْزَاْنَ فَوْقَ التُّرْبَةِ النَّبِيْلَهْ .

. . . .

فِيْ تُرْبَةٍ غَرِيْبَةٍ الضُّلُوْعْ .
تَسَنْبَلَتْ عَيْنَاهُ ،
ثُمَّ أَلْقَتِ الْبُذُوْرْ ..... ؟

الوشم

شحاته العريان

خشب / حصان
مفتون بدهشة ورده
بتواجه الزمن الخروج
وتفجر اللون البهيج
فى عب كون .. فحم
آمنت بالانبيا
دهشة طلوع الوش من ماء الحموم
ـ عصفور ـ
آمنت بالاوليا
خرجة تابوت مطفى ف ضل لنضه جاز
ـ ورده ـ

صلصال / تاريخ
مجد الخيول الطين
زمن واقف زيهم بالغصب
يتحرك
شعاع مفرد وحيد

عصفور
جناحه انكسر على قورتى
« زمنى مهوش زمنه »
ورده
تفتح عينها ف ضل دخلة ليل
بدائى ملمسة ناعم
تعب من دمى
« زمنها مش زمنى »
بره التاريخ :ـ ماء الحموم / التابوت / الخيول الطين
تتجمع الأزمنه : ـ العصافير / الورود
تصهل
وتملا صدرك المحموم
نحاس

وِردان

منير فوزي

كان « عبد الرحمن منيف » يُخرج بندقيته ،
ويصوُّبها باتجاه الوطن العربيّ .
بينما كنتَ أنتَ يا « وردان » :
وحيداً ،
تتنازعكَ الأضدادُ ،
ويقتلك الوسميّ .
وبين انتهاء المواعيدِ والنفط ،
كانت بلادكَ تسعىَ وراءَكَ ؛
كي تقتلكْ !
كان لابدَّ أن تُدركَ الجوهريّ .
والبداوةْ :
يفصلها النفطُ عن مدنٍ ،
تتساقط خلف التخومْ .
ويرتادها الطيرُ ،
من كلِّ جنس .. ولونْ .
كنتَ تدخل قلبي ،
و« عبد الرحمن منيف » يهيىء طلقتَهَ
الثانيه
لاقتناصِكَ .. أو لاقتناصي :
وبين انتهاء المواعيد والنفطِ :
جسراً ،
من اللعنة الدائمه .
ربَّما مرَّ في خاطرك ،
لحظةً .
اشتهاءُ التمرّدِ
لكنَّ طلقة « عبد الرحمن منيف » أصابتْك
في مقتل ،
مثلما اغتيلَ من زمن :
حلمُه القومويّ .

...

كان لابدَّ أن تدركَ الجوهريَّ !

* وردان : كلب صيد ، رفيق « زكي نداوي » بطل رواية « حين تركنا الجسر » للروائي العربي (السعودي) : « عبد الرحمن منيف » .

أغنية الفرح والموت

مدحت منير

ظهرت ..
بوادر شعر ف جبينى
خبينى
لا الغُرب
يفضحونى
الترك
يرجمونى
ودينى للمالح .. وسيبنى
إرمينى
تعرف عيونى شارع الموج والشعاع
إحدفنى قوت المسافر
قطعنى جيش الدفاع
دخلت عساكر برونز شقوا البطن علشان الدهب
وبدون سبب
الليل .. بيمسك ف الخشب
وانتَ النوارس .. والشراع
وأنا الشتا والهب
إغفرلى
كَسْر القزاز
واغفرلى أحضانى و حرمانى
ولعناتى وغفرانى
والإنحياز
لشوق الورد
وعيون العنب

★ ★

إستدرجتنى الفضيلة ،
بين سلم البيت الخشب
وسوق السمك والعبيد[*]
إذ يعلا صوت الملازم والشراذم
ف أمر الطاعة والشورى
وفصال الجوارى
والحديد ..
ومبادلة الدهب والفضة بالأشعار
والسلعة بالأفكار
مع دخول الصبايا ف الزحمه
وعزف الناى
وفلاح بالحمار

* * *

ودكانين
مفتوحين
ع المشربية القزاز
أشرب
وف ضل مين أهرب ؟
أهبط
وف حضن مين أسقط ؟
أصعد
وف شرع مين .. أصعد ؟
والقمر
بيدارى وشه عن جبين اليابس
والضى مجروح القدم
من قزاز الحادث
وتجار العبيد .. والعسل .. والشمع
إستوطنوا ف العيون السود
من قبل ما تصبح
ممالكه ... للدمع

* * *

ودينى للمالح

.. وسيبنى

إدينى حق المواطنة ف العيون السود

إذ تتسع

فنبدأ

ف السقوط

ودينى

جنب الميه

أعطش .. واشرب .. واموت

إرمينى .. فوق الريح

انقل شرار الشرار الماس لكوم القش

خبينى

ف النبى

وانام

كان .. ياما كان

لما الحمام إندبح

كان العريس سهران

يوارى الضل والضوء والشبح

زق العريس

دروع الحرس .. والصخر

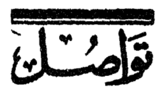
ورمح

وسابنى وحدى

سابنى .. وحدى

وحدى

لله .. فرح .



فى القصة

● « المسافات الضيقة » قصة قصيرة للسيد عبد العزيز نجم : انهار منزل على أسرة ، لم يبق منها سوى شاب . الشاب يبحث عن مأوى . أخيرا يجد شيئاً يضم جسده فى الاسكان الإدارى . هذه بؤر ثلاث ، تُنسج حول أىٍّ منها قصة ، وهذا ما فعله الكاتب ، فتعددت مراكز اهتمام القارىء . ولو حذفت أحداث تهدم المنزل ، ورحلة البحث عن مأوى لاستقامت القصة .

وهذا لا يعنى لزوم وحدة الحدث ، فممكن — كما هو معروف — أن تنشأ القصة من تراكم أحداث صغيرة . والشرط هنا ألا يتضخم حدث ما ، فيحيل بقية الأحداث إلى مقدمات أو ذيول تستدعى التدخل الجراحى بالبتر .

● « البحث عن رجل مريض » قصة قصيرة للقاص عبد الغنى السيد — الاسكندرية : صديق يبحث عن صديقه فى واحدة من مستشفياتنا العامة بعيوبها المعروفة . على القصة أن تقول شيئاً أبعد من مجرد نقد ما هو عرضى فى حياتنا . ولا يتأتى لها ذلك إلا بالاشتباك فى علاقتنا الاجتماعية والإنسانية .

● « المتفرجون » قصة للكاتب محمد عبد الحليم – ههيا — شرقية : هذه قصة خطيرة ، فى جانب من جوانبها . فبنفس كلمات القصة :

« علا هتاف الجماهير ، وتحول إلى جنون » .. « اختفت المرأة (الراقصة) من فوق المنصة دون أن تشعر الجماهير » .. قلة صغيرة — من الجماهير — لم يتحول هتافهم إلى جنون ، رأت المرأة تسقط من فوق منصة « الرقص » .. اعتلت القلة الصغيرة المنصة وبدأت تشرح (للجماهير) » .. ضاع صوت ومنطق القلة الصغيرة وسقط صياح الجماهير وجنونهم » .. « بدأوا يصيحون هم الآخرون ثم أخذوا يرقصون » .

تُرى لو طبقنا القاعدة التى وضعتها القصة « ضياع صوت ومنطق القلة الصغيرة وسط الصياح والجنون » هل كنا نشهد تحقيق دعوات كبرى ورسالات عظيمة غيرت التاريخ ؟ ألست معى أن ما تقوله القصة خطير ، وفى حاجة إلى مراجعة منك ؟

● « اغتيال » قصة لعبد السلام أحمد ابراهيم ، قنا : صفحة ونصف . زوجة تسحب فتاة

من بين عدة فتيات ، وتقدمها لزوجها ليذبحها عشاء لبعض ضيوفه . ماذا يعنى هذا ؟ فى الحياة ، كما فى الأدب ، لكل حدث منطقه ، قد يغيم عنا عند النظرة الأولى ، لكن منطق الحدث وعقلانيته — أيضا — دائما ، كامن هناك .

● **« برج شباط » قصة قصيرة للقاص مراد صبحى متّى — دمنهور :** فى « موضوع » القصة القصيرة ليس كل ما يعرف يقال . هناك الاختيار ، الاختيار فى الأحداث ، وفى الكلمات ، وفى الأشخاص . وليس كل قصة عن « برج البراجْنة » مطالبة بأن تحكى قصة الفلسطينيين !

فقرات كاملة واجبة البتر ، حكايات داخلية لو استقلت بنفسها ، لو عالجها الفن لكانت قصصا . على أن « الأسلوب » فى حاجة إلى لحظة وجدان . **فى حاجة إلى أن يشتعل ليضىء .**

● **« مقام الشيخ على » قصة لزكريا ابراهيم — بور سعيد :** نحن فى مدينة « بور سعيد » بعد أن حطّ عليها التغيير . والكاتب يطلق هذه المقولة المجُردّة « كان الجميع منهمكين فى التكيف مع الأوضاع الجديدة » ، ثم يتبعها بهذا التوصيف المجرد أيضاً حين يحدثنا عن شخصية القصة « استقال من وظيفته .. حاول أن يجمع ثروة .. لكنه لم يكن سوى سمكة صغيرة اعتادت الأسماك الكبيرْة على أكلها » .

نحن لسنا إزاء قصة، بل وصف تجميعى خارجى ، مجرد جمل ميتة بلا نبض وبلا حياة .

محمد روميش

فى الشعر

● **الصديق الشاعر السيد ابراهيم عطيه ، كفر صقر ، شرقية :** قصيدة « تجربة » ، تفتقر إلى « التجربة » الشعرية الحقيقية ، وتحفل بالعبارات التقريرية التى تقترب من التعبير إلى « النثر » بقدر ما تبعد به عن التجسيد التصويرى ، الذى يفّرق بين الشعر وبين الكلام العادىّ .

● **الصديق الشاعر رفعت عبيدة ، العمار :** ما أرسلت به لا يعدو أن يكون زجلا شعبيا . ويفتقر — حتى فى إطار الزجل — إلى وحدة موضوعية تربطه ، وإلى الوزن فى بعض المواقع . ولا يفعل فى بعض السطور سوى أن يردّد بعض الشعارات والأمانى القومية أو الوطنية ، التى يعيش بها وطننا العربى ، مثل : « كلمتنا واحدة واحنا أمة عربية » ، « فلسطين حرّة عظيمة أُرض عربية » ، « يا نعيش يا نموت يا نحرّر كل أراضينا » .

● **الصديق الشاعر أشرف الشافعى — كلية التجارة ، جامعة الاسكندرية :**

قصيدتك « حدوته عربية » محاولة تشى بروح وطنية عربية حارّة ، لكن القصيدة مع ذلك

تعتمد على رموز صارت كلاسيكية ومستهلكة فى الفهم والوجدان العربى ، مثل رمز الديب ورمز المزّة وبدلة الرقص وغير ذلك ، من رموز صارت أليفة ، بينما على الشاعر أن يكون مجدّداً لا يطرق الشائع والمبذول . بالقصيدة مقاطع طيبة ، مثل :

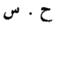
« صلاح الدين بيتواعد مع اولاده هناك فى الأرض
ومتعاهد مع بلاده
يصلى الفرض
يحط عياله قدامه
يعلمهم ، يفهمهم
إن العاصى مش هيتوب
وإن قدرهم المكتوب على جبينهم
يرّجع أرضهم بالطوب » .

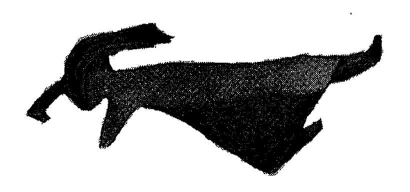
ونشكر لك ثقتك الكريمة فى « **أدب ونقد** » ونأمل أن نظل أهلا لهذه الثقة الغالية .

● **الصديق الشاعر فتحى أبو المجد ــ دشنا ــ قنا** : قصيدتك « **ستعود عربية** » تعانى من العديد من الارتباك فى الوزن ، مثل « فى فم الأعداء طرية » ، « فالقدس مدينة عربية » ، « ممتطى جواداً عربياً » ــ الصحيح : ممتطياً جوادا ــ ، « ويقود الأمة بشجاعة » .

● **الصديقة الشاعرة صفاء محمود عزت : قصيدة « سندريلا الأصيل »** خالية من الوزن تماماً ، على الرغم من أنها تنتهج الشكل العمودى فى الكتابة الشعرية . هذا فضلا عن خلوها من الصور الفنية ، وتكرارها للكلام والأفكار المعادة ، والكثير من الضعف اللغوى الذى يؤكد ضرورة الاهتمام بالنحو واللغة والصرف ، فتلك أدوات لابد من امتلاكها والتحصن بها قبل البدء فى الشعر ، إذ هى من شروط الكتابة عموما ــ أية كتابة ــ ناهيك عن الكتابة الشعرية .

فليس من المعقول مثلًا أن يقول الشاعر « قد الأفكار .. **قلب** قد جعلته عليل .. وغيابك صنع منى .. **إنسان مليل** » ! فالخطأ النحوى واضحٌ فى « قلب » و « إنسان » ، والخطأ الصرفى واضح فى « مليل » ، وهو يقصد ملولًا ، من الملل !!





حوار مع مارسيل اسرائيل :
الحركة التقدمية المصرية ليست من صنع الأجانب

أحمد اسماعيل

« استريحى أيتها الأرض الطيبة
فلا تزال الجذور الخبيئة
فى الأعماق
تقذف بثمارها فى وجه أعدائك »

بيرل بيك

من بين هذه « الجذور » ، تأتى هذه الثمره ـــ الشهادة .

فقد أثار الحديث الذى أجرته مجلتنا « **أدب ونقد** » مع المناضل المصرى أنور كامل ـــ من بضعة أعداد ـــ الكثير من الجدل و « فتح الشهية » للحديث عن هذه السنوات الخصبة ـــ فى الثلاثنيات والاربعينات من هذا القرن .

وهذه شهادة جديدة لواحد من هذا الجيل الرائد ، الذى قدم « اكثر مما يملك » لكى يمنح بلاده الفرحة والتقدم .

إنه « مارسيل اسرائيل » ، يهودى مصرى ، اسهم فى تأسيس « **العصبة اليهودية لمكافحة الصهيونية** » عام ١٩٤٧ ، ودعا إلى « تمصير » القيادة فى الأحزاب والمنظمات الشيوعية ، وإقصاء الأجانب عنها .

بطاقة ومسيرة

ولد فى حى السكاكينى عام ١٩١٣ ـــ لأب ايطالى وأم فارسية .

وفى عام ١٩٢٠ ، أفلس والده ، وكان يملك مصنعا للحليج بميت غمر ـــ فانتقل إلى قرية

ميت برة ، ثم إلى المنصورة .

وفى مصنع والده ، اصطدم بهؤلاء الصغار الذى يعملون فى سن السادسة حتى الثانية عشرة **« كانوا تعساء إلى درجة مفزعة » !**

ثم عمل مارسيل موظفاً فى البنك التجارى الايطالى المصرى ، ذلك البنك الذى هربت منه أموال المصريين إلى ايطاليا لحساب الملك فاروق عبر زكى الإبراشي باشا — رئيس الخاصة الملكية — والموظف الكبير بالبنك .

وفى عام ١٩٣٥ ، أصيب مارسيل بمرض الربو ، فسافر إلى لبنان لمدة شهرين ، وهناك تعرف على نبقولا شاوى وفرج الله الحلو سكرتير عام الحزب الشيوعى اللبنانى ، وفؤاد قازان ، وأصبح شيوعيا .

فى عام ١٩٣٦ حاول الانضمام مع رفاق لبنانين وايرانين إلى « الفرقة الدولية » لمكافحة الفاشية فى اسبانيا .

وعندما عاد إلى وطنه مصر ، مارس أول نشاط سياسى فى « **عصبة الدفاع عن السلام** » التى أسسها بول جاكو دى كومب السويسرى المولود فى مصر .

وفى عام ١٩٣٨ ، اشترك مع آخرين فى تأسيس الاتحاد الديموقراطى ومنهم أحمد فؤاد الأهوانى ومحمد نصر الدين .

وفى ذات الفترة — اتصل بمجموعة سلامة موسى فى جمعية الشبان المسيحيين ، وجماعة « الفن والحرية » وحزب « مصر الفتاة » .

وفى عام ١٩٣٩ — شارك مع رفاق مصريين ، (وكان الأجنبى الوحيد) فى تأسيس منظمة « **تحرير الشعب** » . بغرض الاتصال بالعمال ، واشتغل كعامل مخزنجى فى شركة المواسير بالمعصرة — « **كنت أسجل الأحاديث مع العمال لكى اتعرف على احوال هذه الطبقة — وأدركت أن الطبقة العاملة لم تقطع بعد الحبل السرى بمجتمع الفلاحين** » .

منذ عام ١٩٤٠ حتى ٣١ يناير ١٩٥٣ — قام بتدريس الماركسية للرفاق المصريين فى المنظمات ، وقبض عليه وتمت محاكمته وقام بتنفيذ الحكم حيث قضى ٥ سنوات فى السجن ، سافر بعدها إلى ايطاليا وانضم للحزب الشيوعى الايطالى حتى الآن .

شهادتى غير متواضعة !

خمسة وسبعون عاما ، ولا يزال مارسيل شابا يتدفق حيوية .

عندما سألته أن يدلى بشهادته قال لى : سوف أدلى بها بدون تواضع ! لأن سبينوزا يقول « إن التواضع أعلى درجات الغرور » !

كما وعدنى بأنه سوف يخالف « تاليران » الذى قال « إن الكلمة أعطيت للانسان لكى يخفى أفكاره » !

قلت : ما هى حقيقة الدور الذى لعبه الأجانب فى الحركة الشيوعية المصرية ؟ على المستويين : السياسى والثقافى ؟

أجاب مارسيل : ما يميز الحركة الشيوعية المصرية منذ عام ١٩٣٧ هو ذلك الصراع بين تيار ينادى ويدافع عن قيادة مصرية خالصة ، وتيار آخر لم يكن يعطى أهمية لهذا المبدأ . وكان لكل من هذين التيارين أنصارهما من الرفاق المصريين والأجانب . وبدراسة كافة الانقسامات التى وقعت فى الحركة الشيوعية المصرية ، وظهور أول تكتل عام ١٩٤٨ ، ثبت أن السبب الرئيسى هو ذلك الصراع . صحيح أنه ظهرت فى داخل الحركة اتجاهات ثورية وأخرى انتهازية (كما هو الحال فى كافة الأحزاب الشيوعية فى العالم) . ولكن ما يميز الحركة الشيوعية المصرية ـــ بصفة خاصة ـــ هو ذلك الصراع من أجل مصرية القيادة .

إلا أننا نرى أن التيار «الأجنبى » ـــ والذى يشكل فى حقيقة الأمر أقلية ضئيلة فى داخل الحركة ـــ استطاع خلال عدد كبير من السنوات أن يضمن لعدد من الأجانب مراكز قيادية فى أهم المنظمات الشيوعية . فلو نظرنا إلى « **حديتو** » ـــ وهى اكبر منظمة فى تلك المرحلة التى تتميز بكفاح وطنى عظيم ـــ ومع إنفجار القضية الفلسطينية ، سنرى أن كلًا من سكرتيرها السياسى ، وسكرتيرها التنظيمى كانا من الأجانب .

وفوق ذلك كانت هناك سياسة اعلامية مخططة من طرف الاستعمار البريطانى والرجعية المصرية ترمى إلى التقليل من دور الشيوعيين المصريين والمبالغة فى دور الشيوعيين الأجانب ، لاظهار الحركة الشيوعية فى مصر كحركة أجنبية ـــ بل يهودية ! وهذا لا يعنى على الإطلاق أن الشيوعيين الأجانب الذين تمسكوا بوجودهم فى قيادة المنظمات كانوا مشتركين فى هذه السياسة الخبيثة ، أو داعين بها .

شيوعيو ما قبل المنظمات

وفيما يختص بدور الشيوعين المصريين ، نجد أنه ما بين عامى ١٩٣٥ و ١٩٤٢ ـــ أى قبل تأسيس المنظمات الشيوعية المعروفة تاريخياً ـــ كانت هناك :

- مجموعة شيوعيى **الحرس القديم** من أعضاء الحزب الشيوعى الذى تأسس عام ١٩٢١ .
- مجموعة **سلامة موسى** ، وكان يلقى محاضراته عن الاشتراكية فى جمعية الشبان المسيحيين ، ومن بين هذه المجموعة خرج الشيوعى البارز فوزى جرجس وآخرون .
- جمعية الفن والحرية ـــ وكان شعارها : **ماركس ـــ فرويد ـــ دارون** .
- مجلة **التطور** ـــ وهى أول مجلة يسارية ظهرت فى مصر فى تلك الفترة .

● **اتحاد خريجى الجامعات** ــ ومن داخله تكونت مجموعة تدرس الماركسية .

● مجموعة فى **قاعدة حزب مصر الفتاة** ، وكانوا مهمتين بالفكر الاشتراكى ، ومنهم خرج فتحى الرملى .

إلى جانب عدد من الشيوعين المصريين الذين وجدوا فى هذه الفترة مثل **تحسين المصرى** الذى اشترك فى تأسيس **منظمة تحرير الشعب** ، وكان عضوا منظما بالحزب الشيوعى الفرنسى ، **ومصطفى كامل منيب** الذى ترجم عدداً من الكتب الماركسية مثل « **تطور المجتمع** » ورواية « **مؤنتمارا** » للكاتب الايطالى « **سيلونى** » .

كل هذه التنظيمات والأشخاص لعبوا دورا هاما فى هذه المرحلة فضلا عن وجود عدد من الشيوعين غير اليهود مثل بول ــ جاكو دى كومب ــ مؤسس لجنة الدفاع عن السلام ، والمدرسين الفرنسين فى المدارس الفرنسية مثل بارون وجرنييه وغيرهم .

تشويه الحركة الشيوعية

المبالغة ، إذن ، دور الاجانب لا تهدف إلا إلى تشويه الحركة الشيوعية المصرية ــ كما يرى مارسيل اسرائيل مكملا شهادته .

فقد استطاع الاستعمار الانجليزى أن يخط شعارا ــ لا يزال مستمرا الآن وهو : « **أجنبى يهودى هو مؤسس الحزب الشيوعى المصرى** » .

فعندما يقبض على مئات الشيوعين المصريين ، نجد أن البوليس فى ذلك الوقت يعمل جاهدا لكى يكون المتهم الأول أجنبيا !

بل أن هيئات البوليس كانت تركز ضد الكوادر الشيوعية المصرية وتتجاهل الكوادر الاجنبية .

مثال ذلك أن **جماعة الخبز والحرية** ومسئولها **أنور كامل** ــ كان مقرها فى حى شعبى هو شارع محمد على ــ وجميع أفرادها من المصريين ، ولم تستطع ممارسة النشاط اكثر من بضعة اسابيع ، بينما كانت هناك منظمة أخرى أجنبية وهى « **الثقافة والفراغ** » أعضاؤها من الأجانب إستطاعت الاستمرار فى نشاطها . [والطريف أن مسئولة هذه المنظمة هى جانيت زوجة مارسل اسرائيل ــ المحرر] .

كما جرت العادة بين الأجانب أن يشيروا إلى كافة المنظمات الشيوعية منسوبة لأسماء أجنبية ــ فهذه منظمة « فلان الأجنبى » وهذه منظمة كذا الأجنبية ــ وهكذا ــ بل أكثر من ذلك ان كاتبا فرنسيا أشار فى إحدى كتاباته إلى رفيق مصرى بأنه « ملازم مارسيل » !

ويلاحظ مارسيل فى دهشة أن الكاتب الفرنسى جيل بيرو عندما اختار أن يكتب تاريخ أحد

الشيوعين المصريين ، اختار شيوعيا أجنبيا (هو هنرى كوريل) وأهمل شيوعيا مصريا آخر ، وهو الرفيق شهدى عطيه الشافعى . فمن يقرأ الكتاب يخرج بفكرة أن مصر عبارة عن حارة لليهود ، وأن أغلبية الشيوعيين هم أحفاد قبائل اسرائيل الأثنى عشرة !

لست مؤسس « الفن والحرية »

وقد وقع عدد كبير من مؤرخى الحركة الشيوعية المصرية فى خطأ « **التفسير البرجوازى للتاريخ** » بمعنى التركيز على القيادات دون الاهتمام بالقواعد العريضة من أعضاء المنظمات . فقد كتب بعض المؤرخين أننى مؤسس **الفن والحرية** ، وهذا غير صحيح على الأطلاق . فقد انضمت إليها بعد شهور من تأسيسها . كما اعتبرنى البعض مؤسسا لمنظمة تحرير الشعب ــ بينما كنت واحدا من مجموعة شيوعين مصريين قاموا بتأسيسها مثل تحسين المصرى ــ أسعد حليم ــ صالح عرابى ــ موسى الكاظم ــ محمد خضر ــ هيكل وغيرهم .

فلم أبدا فى قيادة أية منظمة ــ بل دائماً فى قاعدتها ، ولم يتجاوز دورى حدود المساعدة على تكوين الكوادر المصرية بتعليمهم الماركسية . وقد رفضت الدخول فى قيادة منظمة « **حديتو** » ــ **رغم انتخابى ، وظللت مكافحا مع التيار الداعى إلى تمصير القيادة .**

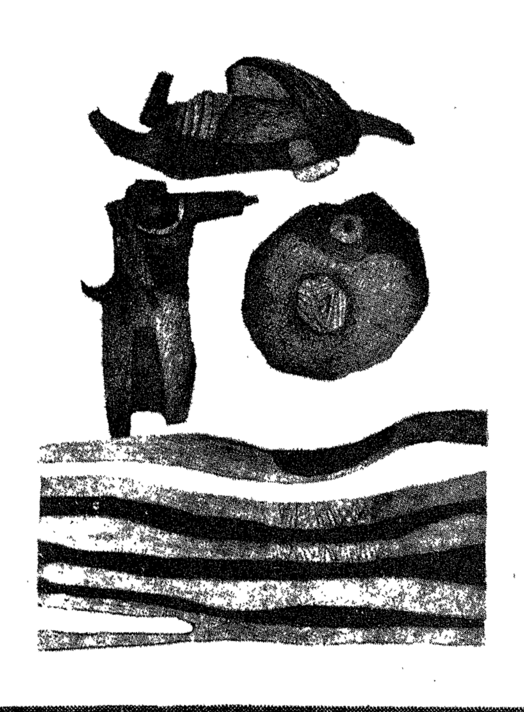
يواصل مارسيل :

وبعد تأسيس حديتو ــ كنت مسئولا عن الأجانب ، فقمت بدراسة تاريخ هذه الجاليات ، وأبرزت أنها « احتياطى » الاستعمار البريطانى وعلينا . نحن الشيوعين ــ أن نقوم بتحويلهم إلى احتياطى للحركة الوطنية ، واسهمت آنذاك فى تأسيس « العصبة اليهودية لمكافحة الصهيونية » ، وكتبت بيانا ــ توجد منه صورة الآن فى دار الكتب ، ونشر فى عدة مراجع دولية ــ فضحت فيه الوجه العنصرى للحركة الصهيونية . والعلاقة بينها وبين الاستعمار العالمى ، ووزعت منه ٦٠ ألف نسخه باللغتين العربية والفرنسية .

وقد دعانى **عبد الرحمن عزام مع عضو آخر من العصبة لمناقشتى فى هذا البيان ، وكانت هناك حملة قوية ضدنا إنتهت بالقاء القبض علينا .**

الاشجار لا تزال واقفة

وهنا عاد مارسيل من جولة ذاكرته البعيدة فى خمسين عاما مضت ، مشيراً إلى أنه سوف يسافر فى اليوم التالى إلى ايطاليا .. وهنا قال لى : **إننى الآن أكافح فى صفوف الحزب الشيوعى الايطالى ، ولكننى أعتبر نفسى مثل شجرة اقتلعت من أرضها ، وأعيدت زراعتها فى أرض ثانية ، فالشجرة** لا تزال حية وواقفة ، ولكن ليس لها نفس الحيوية التى كانت تتميز بها فى أرضها الأصلية .



الحياة الثقافية

حياة وأحلام هند وكاميليا

حسنى عبد الرحيم

الإختيار الجديد لـ « محمد خان » فى المنطقة الصعبة والحساسة ، منطقة « المهمشين » التى تسمح برؤية مجمل التناقضات الإجتماعية ، فهناك على هامش الحياة الجارية تجتمع كل المتناقضات ، غاية البؤس وغاية الإجرام وغاية الإحباط وأيضاً ، غاية الأمل والتضامن والإنسانية .

لقد عرض الأدب العالمى وخاصةً الأدب الروسى حالات مشابهة فـ **مكسيم جوركى** انغمس فى هذا العالم وعالجه فى « **الحضيض** » و « **مخلوقات كانت بشراً** » و **ديستوفسكى عالجه فى** « **مذلون مهانون** » ، وفى السينما كانت الواقعية الايطالية هى التى تجرأت لكى تصنع أبطالاً من « صغار المهانين » .

فيلم « أحلام هند وكاميليا » : الشغالتان الهاربتان من أسرتيهما ، إحداهما مات زوجها والأخرى مطلقة ، ويجمعهما العمل لدى « المتوسطين » والحلم بالخلاص من البؤس .

من خلال تمفصل العلاقات الإجتماعية بين الشغالتين والأسر التى تعملان عندهما ، نستطيع أن نتبين الدناءة واللؤم والبخل الذى تعيشه الطبقات المتوسطة الحديثة فى مجتمعنا . ومن خلال العلاقة بين الشغالتين وأسرتيهما (الخال) فى حالة هند و (الأخ) فى حالة كاميليا ، نستطيع أن ندرك الهوة العميقة التى انتهت إليها الطبقات الأدنى من إدمان للمخدران وتحلل أخلاقى وبيع للعرض والشرف وإستغلال للأبناء والأحام لمجرد الإستمرار فى هذا الصراع بلا أمل فى الخلاص .

أيضاً العلاقة الغرامية بين « هند » و « عيد » تفصح عن العالم الروحى الذى يتبقى فيه الكثير من الإنسانية لمواجهة وحشية العالم الموضوعى فى الخارج .. فرغم المظهر « السوقى » الخارجى للعلاقة إلا أنها مع تطورها تظهر لنا مدى حميميتها ونتعرف على التضامن والرحمة والمشاعر الحقيقية التى تحتويها ، إنها بديل عن بؤس العالم الخارجى وتعويض عنه ، ويكون نتيجتها « أحلام » التى يتصارعها عاملان : الأمل فى مستقبل يخرجون فيه جميعاً من هذه الهوة التى لا قرار لها ، والآخر يد القدر التى تدفعهم جميعا إلى أسفل .

ينتقل « عيد » من السرقة الى « العمل غير الشريف » ، بوسطجى لتاجر عملة ، وينتهى به المطاف

إلى السجن بوشاية من صديق له . لكنه يكون قد احتفظ بالكثير من المال ليضمن مستقبل زوجته وابنته .

ويضيع هذا الضمان أيضاً فى احتيال عادى يقوم به بائسان آخران . وتسرق كاميليا هى الأخرى ثمن حريتها من زوجها الفظ لكى يضيع مرة أخرى وتتحول مجدداً إلى خادمة .

وتنتهى « **أحلام** » الخلاص الفردى كما أتت ، ولا يتبقى سوى أحلام حقيقية ، طفلة جميلة تواجه البحر وتنتظرها كل الإحتمالات الممكنة .. إنها لاتواجه البحر الذى ذهبت ناحيته بإرادتها ، انها وضعت هناك على الشاطىء تواجه الأمواج التى تطرح أسئلة كثيرة علينا نحن الذين نحمل على ظهورنا هذا النظام الإجتماعى الذى يحطم كل هؤلاء البشر ويضطهدهم .. ولا يتبقى لنا ولهم سوى حلم بالخلاص يتوقف الأمر على تحويله إلى مشروع حقيقى للتمرد طالما مازلنا قادرين على العمل والتضامن .

يذكرنا هذا الفيلم بالكلمات التى قالها « مكسيم جوركى » على لسان ساتين « لاتتعجب ياعزيزى .. انه الانسان ، تلك المعجزة .. أنا وأنت .. نابليون محمد .. (هند — كاميليا) .

لا ينبغى أن تهين الإنسان بالشفقة ينبغى أن تحترمه !!

السيناريو الذى كتبه **محمد خان** شديد التماسك ، والحوار طبيعى تماماً ، ومناطق التصوير أعطتنا ذلك الشعور بالتناقض الحاد الذى تتضمنه حياتنا . لقد أعاد محمد خان إكتشاف نجلاء فتحى وأعطى أبعاداً جديدة لقدرة أحمد زكى التمثلية . لقد أدخلنا بواسطة المقدمة التى صنعها للفيلم من نيون مدينة الملاهى إلى تلك الحالة التى نعرفها جميعاً فى مدن الملاحى « **صناعة الفرحة** » ، والتعاسة الحقيقية التى نراها على وجوه العاملات اللائى يقمن بإسعاد المشاهدين .

الفيلم إضافة جديدة للواقعية الإجتماعية المتجددة فى السينما المصرية ، التى تحفر بدأب وصبر طريقاً جديداً فى الصخر .

الحنين إلى السينما :
صباح الخير يابابل .. مساء الخير ياروما !!

السينما تنهار !؟ والمعبد الكبير الذى شيده القرن العشرون أعمدته ديكورات ، وسماؤه مرصعة بالنجوم الفالصو . أيدولوجيته هى بالطبع الأيديولوجيا السائدة للرأسمال الكبير .

لقد أخذت السينما طوال السنوات المائة الماضية الأضواء من المسجد والكنيسة والخمارة ، لقد أصبحت سلوى من لاسلوى لهم ؛ وعندما تطفأ الأنوار يصبح التعساء سعداء ، وينخرط محطمو القلوب فى البكاء مع كلارك جيبل وأنور وجدى وعبد الحليم حافظ ، ويصبح الجميع فى الهوى سواء .

سينما القرن العشرين صناعة رأسمالية كبيرة تروّج الذوق والقيم بإنتاج كبير — مئات الملايين من المشاهدين ، هى ليست كالكتاب . إنها الدمج الكامل للحياة اليومية فى نمط التوحيد القياسى للأيديولوجيا البرجوازية فى عصر الإحتكار .

لبست الفتيات « كارلين مونرو » وقال الفتيان « أحبك » « كفريد استير » ، وحتى الذين ثاروا فعلوها كما كانت « **الثورة على السفينة بونتى** » . إن أمر العمل « أكشن » أضحى أهم بكثير من أجراس الكنائس وآذان الصلاة .

ها قد لقينا ماهو عصى على اللقيا !
ها قد سمعنا ماهو عصى على السماع !

لكن الدوام لله وحده ، وكل شىء هباء وقبض الريح ، فاختراع الألكترونيات ، والشرائط الممغنطة قد أتى بساحر جديد ؛ التليفزيون والفيديو كاسيت .

إن الأودات الجديدة هى ملكية شخصية أو عائلية تتم حيازتها فى المنازل ، ومشاهدتها بين الطعام والطعام ، وتتخللها الزيارات ولا تشتمل على الطقس السينمائى (حجز التذاكر .. الاستعداد .. الذهاب .. شراء الفيشار أو اللب .. الدخول .. الجلوس .. إطفاء الأنوار ، فالبكاء فى الظلمة) .

إن الطقس السينمائى هو طقس عبادة وثنية أما الأحوال التليفزيونية فهى ممارسة عادية كقضاء الحاجة ، وهى أحوال أقرب إلى البروتستنتينة الحديثة ، يملك كل مواطن فيها آلهته الخاصة ، ويتوهم أنه مسيطر عليها ويستخدمها وقتما شاء .

السينما هى أداة الرأسمالية فى عصر الليبرالية والأحزاب ، والتليفزيون هو جهازها فى عصر الدولة الاحتكارية ، والكتل الضاغطة ، التى تتعامل مع رعاياها المفتتين كل على حدة .

كل واحد بيته .. بيته .. فيديو .. فيديو .

نوستالجيا السينما

لقد اضطررنا للفذلكة السابقة كمقدمة لمعالجة ظاهرة جديدة هى « نوستالجيا السينما » ، وهى الظاهرة التى رأيناها فى « كل هذا الجاز » لبوب فوس و « حدوته مصرية » ليوسف شاهين و « المقابلة » فيلليني و « صباح الخير يابابل » للأخوين تافيانى .

وفى معالجتنا هذه سنكتفى بإلقاء الضوء على تحفة فيللينى وتحفة تافيانى ، اللتين حظى جمهورنا الموقر بمشاهدتهما فى الأشهر الأخيرة ـــ ضمن مهرجان القاهرة السينمائى ـــ وسيحظى قريبا بمشاهدة « المقابلة » على شاشة التلفزة الحكومية .

فيللينى أحكم الحيوانات

يقولون أن الفيل هو أحكم الحيوانات لأنه يتذكر حياته الماضية ، ولهذا يسير ببطء ، وفردريكو كذلك دائم التذكر ، وحنينه فى المقابلة حنين حول السينما التى تغرق !!

إنه يقابل خصمها ومغتصبها « التليفزيون » من خلال مقابلة يجريها معه « مساعد كيروساوا » للتليفزيون اليابانى .

يتذكر فيللينى تاريخ السينما (مدينة السينما فى روما) ، ويبدأ كل شىء فى الأستديو ، وينتهى هناك حيث عمل « روسيالينى » معلم « فيللينى » الذى ذهب هناك لأول مرة كصحفى لإجراء حديث مع ممثلة إغراء .

لم تكن ذقنه قد نبتت بعد ، وفى الأوتوبيس يقابل فتاته الأولى التى تختفى من عالمه بعد ذلك يستعيد فردريكو هذا العالم الذى يوشك على الإنهيار ، وربما كان يفكر فى أن يجمع من كل زوجين اثنين قبل أن تبحر السفينة !!

نقابل نساءه فى الطريق إلى طابو الاختبار قبل أن يخطهم مكياج فيللينى وأثناء العرض نقابل « ماسترويانى » وقد أصبح عجوزاً ، ونذهب مع الجميع إلى أول امرأة على الأرض « أنيتا أكبرج » لنجدها وقد شاخت وأصبحت شمطاء كالسينما ، ونستعيد بواسطة الكذاب الكبير « مارشيللو » ذكريات « **الحياة اللذيذة** » .

ينتهى حنين فيللينى بالمعركة الخاسرة التى تخوضها السينما الآن ، ليأتى الهنود الحمر من كل جهة مصوبين سهامهم إلى الفريق السينمائى وفى القلب منه فيللينى ، وأمام سهام الصاريات التليفزيونية يصرخ فردريكو : **لن أستسلم !!** ، وتمطر السماء .. حسناً .

سيحارب فيللينى حتى النهاية ولن يهرب من السفينة الغارقة ، لكن الفن السابع يحارب معركته الأخيرة ، وسيهتف الممثلون والجمهور :
ماتت السينما .. عاش التليفزيون ..

الله يرحمك يافيلليني .. مات واقفا وراء الكاميرا .

يمضى الفيل ببطء متحسراً على لحظات العشق التى لم تكتمل .. هكذا العشق أبداً .. لايكتمل .

الحنين إلى اللحم البابلى

الأخوان تافيانى ليسا عاشقين للغانية العجوز (السينما) كفيلليني ، لكنهما زوجان شرعيان ، وحنينهما حنين الأزواج الراضين بالنهاية الطيبة والعيشة المستورة .

« **صباح الخير يابابل** » أو حكاية تافيانى مع السينما . فأندريا ونيكولاس اللذان يعملان فى ترميم الكاتدرائيات يتركان إيطاليا ويذهبان إلى أمريكا لجمع ثروة ، وهناك يعملان فى الجناح الإيطالى لمعرض « سان فرانسيسكو » ، وبينما يكون المخرج « دافيد جريفث » ماراً بالمعرض أثناء إخراج ملحمته « **مالا يحتمل** » يلمح تصميم الجناح الإيطالى بالمعرض ، ويصطحب الشابين معه لتصميم ديكورات فيلمه ، وكان أول تصميم لهما فيلا أبيض كبيراً جالسا كالأفيال الستة التى كانت تحرس مدينة بابل عندما حاصرها الغزاة .

يستعرض تافيانى المغامرة الكبرى التى هى ميلاد السينما التى يقولان عنها :

« السينما هى اللغة التى تربط بين الناس بالمعنى الحقيقى للرابطة ، وهى اللغة الأكثر شفافية التى تتعدى الفوارق بين الشعوب ، وتربط الناس عبر المحيطات ، ولهذا فقط حقق هذا الفن نجاحاً كبيراً ولا يزال يواصل نجاحه على الرغم من أن بعض الناس يعتبرونه فناً ميتاً ، وهذا مالا نعتقده إطلاقاً » .

إن علاقة الأخوين بالسينما علاقة مستقرة إستقرار الزواج ، علاقة إنجاب أطفال وبناء دار على عكس علاقة فيلليني القلعة .

بعد تحقيق نجاحهما كمصورين ومصممين للديكورات فى هوليود يعود الأخوان إلى ايطاليا ، وفى الفيلم تكون العودة أثناء الحرب العظمى كمجندين ليريا كل شىء يخبانه ينهار : العمارة والكاتدرائيات ، ووسط هذا الدمار يحمل الأخوان آلة التصوير السينمائى التى تحفظ كل شىء حياً فى شريط لكى تعيد بناءه بإستمرار بديكورات . إن المناظر الرائعة للأخوين تافيانى ترق فى تأثيرها الميتافزيقى لتأثير المعمار ، وتعطينا ذلك الشعور بالرضا والسلام حتى مناظر الحرب منها .

ألم نقل أن علاقتهما بالسينما علاقة شرعية راضية مرضية !

وفيلهما يجلس على الأبواب السبع للمعبد الذى يغلق أبوابه ، ولا يسير ولايتحسر ، إنما يتذكر بطيب خاطر .

الوداع أيتها العجوز !

لقد انتظرت عجوز « زوربا » عودته بينما كان يضاجع الغوانى صغيرات السن ، والسينما تنتظر أيضاً عودة عشيق ما . لكن عقارب الساعة تدق ويذهب العشاق واحداً واحداً بحثاً عن غانية شابة .

إن قوى جبارة تسحق الأشياء الجميلة لصالح السوق والصناعة والتطور التكنولوجى . إن هذه العملية تتم بشكل همجى ، ولا يحركها سوى الربح .

إنبعاث السينما سيكون ضرورياً ضمن نظام إجتماعى جديد لا يرتكز على تفتيت الناس داخل الشقق والحجرات الضيقة لكى يستفرد التليفزيون بكل واحد على حدة ويجرى التوحيد الدماغى القياسى العالمى ويمحو كل تنوع للصفات البشرية .

هذه كلمة من أجل سينما جديدة يجد فيها المتعبون بعد عناء العمل أداة للفهم والتفاعل والمتعة الحسية .

سينما تحل محل الكنيسة والخمارة وحلقات الذكر .. ولا تكون سلوى من لاسلوى لهم . سينما للذين يشيدون مملكة الحرية .

الوارثون : الجزء الثانى من سيرة د . خليل حسن خليل

محمود عبد الوهاب

كانت الوسية هى الجزء الأول من سيرة د . خليل حسن خليل الذاتية تناول فيها بالسرد والتحليل أحداث حياته منذ ارغم على قطع دراسته الابتدائية والأنضمام إلى صفوف الكادحين عاملا فى وسية يملكها يونانى ثم جنديا فى الجيش ثم طالبا بكلية الحقوق ثم خريجا يقف عاجزا ـــ رغم تفوقه ـــ عن الألتحاق بوظائف النيابة العامة التى أغلقت بأحكام أمام أبناء الفقراء .

تضمنت الوسية ذكريات د . خليل عن طفولته وصباه وشبابه وتجسدت فيها انفعالاته وعواطفه وحيرته الفكرية وطموحه وإصراره وانعكست فيها أبعاد أنتمائه العميق بجماهير شعبه وتراث أمته وآفاق رؤيته الشاملة لحقائق الحياة الأجتماعية لمصر الثلاثينات والأربعينيات حيث ملاك الأراضى من الأجانب والمتمصرين والمصريين يجثمون على أرض مصر ويشكلون طبقة تثرى من عرق الجموع الكادحة .

كانت الوسية كشفا لقوانين الصراع الاجتماعى بين جماهير تجاهد للخلاص من نير الظلم الاجتماعى والاستبداد السياسى والاحتلال الاجنبى وطبقة حاكمة تضفى على ثرواتها المغتصبة هالات الشرعية والقداسة وتفرض حكمها بارهاب السلطة وترسانة القوانين وقضبان السجون وتشيع من المفاهيم ما يغرس فى الشعب الرضا بالمكتوب والقناعة بالفتات وقبول الذل والخنوع والتمسك بالصبر الذى لا يعنى سوى الصمت الصاغر الكظيم .

والآن بعد أن قدم لنا د . خليل الجزء الثانى من سيرته الذاتيه الذى أطلق عليه أسم الوارثون والذى يتناول فيه بالسرد والتحليل أحداث حياته فى الخمسينات والستينات فرداً ودارساً ومواطنا وأستاذا بالجامعة ومفكرا تقدميا ومبشرا بين الجماهير وفصائل الشباب بالاشتراكية العلمية ، ترى أية آفاق جديدة بلغتها رؤيته لحقائق الحياة الأجتماعية فى مصر وأية ذرى أرتقى اليها أنتماؤه لجماهير شعبه ، وماذا كان دوره فى دراما الصراع السياسى والاجتماعى فى هذه الفترة ، وأخيرا من هم الوارثون ؟

* * *

ظل الدكتور خليل طوال صباه وشبابه عاملا وجنديا وطالبا وخريجا .. ظل يعامل فى بلده من أفراد الطبقة الحاكمة (محتكرى السلطة والثروة والمكانة الاجتماعية)

باعتباره واحداً من الملايين المرغمين على الخضوع والطاعة الذين يقدمون لهم طوال سنين العمر ثمار جهدهم دون أن يكون لهم من الحقوق الا بقدر ما يكفيهم لبذل المزيد من الجهد والاستمرار كأحياء .

وقد ظن أن رحلة الخروج من مصر إلى انجلترا مبعوثا للحصول على الدكتوراه ستعيد إليه وجهه الانسانى الذى طالما طمسته فى بلده تقاليد الطبقة الحاكمة إذ فى مثل هذا البلد المتحضر سيكتشفون عقله وعلمه وثقافته ولن يسأله أحد عن عائلته وكم تملك ومن أى الأصول الأرستقراطية ينحدر أسلافه .. وفى مثل هذا البلد المتحضر ستتوارى حوائط المحرم والمحظور والممنوع فيستطيع أن يقدم رسالته للجامعة عن القوى الاجتماعية التى تعوق التنمية الاجتماعية فى مصر والتى يعنى بها تحديداً الاستعمار والاقطاع والرأسمالية المحلية دون أن يتهمه أحد بالمروق من الملة والتطاول على المقدسات .

لكن أغنياء البلد الأوربى المتحضر مارسوا طمسا آخر لوجوده الانسانى حين رفضوا أن يستأجر غرفة فى بيوتهم بدعوى أنه ملون . أثرى أغنياء الأمبراطورية التى غربت عنها الشمس من عرق الجموع فى العالم الثالث ثم تعالوا عليهم واحتقروا فقرهم . أدعوا أن لهم دماءً توارثوها عن أسلاف أحتكروا وحدهم ذكاء العقل ونبل القلب جعلت منهم بشراً أرق وأرفع من كل الشعوب الملونة التى تجرى فى عروقها دماء هى مزيج من الغباء والغلظة والجلافة والقسوة والبربرية .

كان الأوربيون المغتصبون للمال الحرام يتوارثون مفاهيمهم عن الرق والانحطاط ذات الأصول الاقطاعية أو ذات الطابع العنصرى فهل يمتد تأثيرهم إلى الجامعة حيث اندحرت قوى عاتية طالما مارست قهرها الكهنوتى على الباحثين والعلماء وحيث تحققت النهضة بفضل انطلاق طلائع الاجتهاد الفكرى والابتكار العلمى والابداع النظرى ؟

الوسية الدولية

لقد توقع أساتذة الاقتصاد فى جامعات انجلترا أن ما يعنيه د . خليل بمعوقات التنمية هو تفشى الأمية وتردى المستوى الصحى ورجعية العادات والتقاليد وتأخر الصناعة وتخلف المرأة .. توقعوا أن يرد أسباب التخلف إلى قوانين السوق وأساليب الانتاج وأنماط السلوك وفقر الامكانات .. لم يتوقعوا أن تمتد آفاق رؤيته إلى الجذور الكافية خلق كل هذه الأعراض : إلى شبكة الشرايين التى تشفط الطاقة والمواد الأولية وأنها العرق من جسد العالم الثالث الفقير المنهك لتضخها فى عروق القلاع الصناعية فى الغرب .. شبكة تحرسها قوات الاحتلال وسفن الاساطيل وأجهزة المخابرات وصناع الدعاية ومندوبو الامبراطوريات الساهرون فى السفارات ويحرسها الاقطاعيون والرأسماليون المحليون القابعون تحت موائد الاستعمار يلعقون الأحذية ويقتاتون الفتات المتساقط ويشكلون أنظمة للحكم تخفى عمالتها خلف رايات الوطنية وأناشيد الاستقلال المزعوم .

لقد رفض الأساتذة الذين تخصصوا فى التنظير والدعوة للنظام الرأسمالى أن يشرفوا على رسالة تفضح التاريخ الاستعمارى لصنمهم المعبود وتكشف كيف صنع النهب الاستعمارى للمواطن الأوربى قاعدة النهضة وأسباب التمدن ومظاهر الرفاهية .

حكام الوسية الدولية رفضوه أنساناً ورفضوه دارسا ورفضوه مواطنا يدافع عن حق بلاده فى تأميم القنال وبناء السد العالى ومقاومة جيوش الغزو الثلاثى لكن الدكتور خليل لم يكن أمامهم فرداً وحيدا غريبا وأجنبيا .

لقد اكتشف جمهورا انجليزيا من الطلبة والعمال والاشتراكيين والشيوعيين والمثقفين الأحرار يمشى فى صفوف المظاهرات التى تحتج على حكومة المحافظين ، ويحضر المؤتمرات التى وقف فيها خطيبا لايتقن الأنجليزية لكنه يتقن البوح بهموم بلاده والحماس لقضايا أمته والأحتشاد للدفاع عن حقها فى الحرية والتقدم والحياة الكريمة .

لقد تجاوز هذا الجمهور دوائر الانتماء النقابى والطائفى والحزبى وأهتدى بوعى مستنير وبصيرة ثاقبة إلى وشيجة تربطه بشعب مصر (كل شعوب الأرض) تكمن وراء اختلافات اللون واللسان والثقافة والحضارة هى وشيجة الانتماء إلى محيط بشرى من العاملين والمبدعين يملأ كل قارات العالم .. محيط ترتفع حول أمواجه أسوار الحدود وتترسخ فيه عوامل التجزئة والتشرذم وتنقسم سماؤه إلى

إطارات ترفرف فيها أعلام الولاءات العائلية والقبائلية والاقليمية والعنصرية .

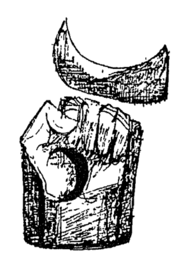
ويعود الدكتور خليل الى مصر ويحصل على الدكتوراه من احدى جامعاتها ويتكامل لديه من كل قراءاته ومن كل خبرات حياته **يقين بأهمية الدور الذى ينبغى أن يلعبه المثقف الثورى للخروج بجماهير أمته من ظلمات الأمية والخرافة والتواكلية إلى نور العلم والعقل والإرادة ، ومن اطارات العمل النقابى والتعاونى إلى اطارات العمل الحزبى ، ومن العواطف الضحلة والحس الأخلاقى ذى الطابع الفردى إلى الانتماء العميق للوطن ومن قيم المجتمع الاقطاعى إلى قيم المجتمع الأشتراكي ، ومن الهبات العفوية ذات الطابع الانفعالى والعشوائى إلى الحركات السياسية المسلحة بالوعى والتنظيم .**

تحليل الاستعمار

كانت ثورة يوليو فى الستينات قد أنجزت الكثير على صعيد تقليص قوى الاقطاع وتمصير المصالح الأجنبية ووضع اسس القطاع العام . كانت تحتشد لانجاز خطة التنمية لكن ما كانت تفتقر اليه فى معركتها ضد الاستعمار والقوى الاجتماعية المتربصة بها فى الداخل هو الاطار الفكرى والعقائدى الذى يضم جموع الشعب حول أهداف التنمية ومسيرة التقدم ويجعل منه جبهة غير قابلة للاحتراق . ويستدعى الدكتور خليل للمساهمة فى الدراسات التى يعدها مكتب رئيس الجمهورية للبحوث الاقتصادية فيرحب بدعوة تأتيه من قيادة سياسية تشاركة آماله فى حياة كريمة تنعم بها جموع طالما استذلت فى عهود الفقر والقهر . ويبادر الدكتور خليل بكتابة دراسات تحلل الاستعمار والاقطاع والرأسمالية وتشرح النظم الاشتراكية وتطبيقاتها المختلفة فى أوربا وآسيا والصين وأمريكا اللاتينية وأفريقيا وتحلل الاقتصاد المصرى بكل قطاعاته وتمهد للتأميم وتواكبه وتتابعه . ويعمق الدكتور خليل وعى الجماهير بالاشتراكية فى محاضراته وندواته ومؤتمراته الانتخابية ولقاءاته مع فصائل الشباب . كان يتجاوز — على مضض — عن مظاهر الترف فى مكاتب وبيوت قيادات تتحدث بطلاقة عن فقر الشعب وبؤسه .. ويتجاوز — رغم امتعاضه — عن تسلل بعض المنافقين والانتهازيين والمتاجرين بالشعارات إلى مواقع القيادة . كانت رؤيته تستشرف الآفاق العريضة لمسيرة بدأت بالكاد وكان يدرك أن خطواتها الأولى لابد أن تحمل كثيرا من أمراض الماضى وقيمه المتخلفه وسلبياته .

إن ما كان يعنيه ويهمه ويحيره هو تراوح الصياغات المختلفة لفكر النظام بين الرؤى الغيبية والرؤى العلمية .. بين مغازلة الجموع بشعارات العدل والخوف من قوتها ووحدتها .. بين أن تنحاز الثورة إلى جماهير تزرع وتبنى وتنتج وتبتكر وتبدع وتدين بكل الولاء للعمل ثم تضع معها فى نفس الوقت وعلى قدم المساواة قلة تدين بكل الولاء للمال تسميها الرأسمالية الوطنية . ويكتب الدكتور خليل محذرا من هذا الخلط ومنبها لأخطاء التسامح والتغاضى والغفلة عن زحف القوى الرجعية التى تتغلغل فى كل القطاعات . تمارس إفسادا متعمدا للتجربة وتراكم الثروات من مال الشعب وتطرد المؤمنين بفكر الثورة لأنها الأعلى صوتا والأكثر صخبا وتشدقا بالشعارات الثورية . ويفاجأ الدكتور خليل بالقبض عليه واعتقاله لأنه يُدرسّ للشباب فى منظمة الشباب الاشتراكى التى أنشئت لمد الاتحاد الاشتراكى بالكوادر .. يُدرسّ لهم الاشتراكية العلمية .

كانت التهمة والاعتقال هى الفصل الأخير وذروة الدراما والنقطة الفاصلة والفارقة بين فريقين جمع بينهما يوما هامش محدود : ذوى الرؤى العلمية وذوى الرؤى التوفيقية والانتقائية .. جماعات الثوار وجماعات المنتفعين .. قوى الثورة قوى الثورة المضارة .. طليعة الشعب ووارثى الوسية .



النظرية والممارسة فى فكر مهدى عامل

عصام فوزى

وهم ميتافيزيقى سكن رصاص الاغتيال .. كان لمسدس الفاشى يستهدف وقف الدماغ المفكر ، معتقدا فى سقوط الفكر بسقوط الجسد . القاتل يحلم بقهر خصمه وتصفيته جسدا وفكرا . مختبئا فلسفة عقيمة خلف المسدس . قوامها عشوائية العالم وابليسية الآخر — المعارض . على هذا وقف مهدى عامل أمام مغتاليه ، وفى نظرهم . محرضا ، مخربا ، ابتكر فكراً شيطانياً وروّجه ، فتحتم قتله إذ : كيف يكشف مستور الأنظمة الرجعية ويعلن انسداد أفقها وسقوطها المحترم . لقد اعتقد القاتل أن باغتياله للمفكر سيوقف فعل القوانين التى تجرى بالرجعية العربية الى نهايتها . « قتلت قوانين الواقع » قال القاتل المختل ، وفرك يديه مستريحا . كانت الميتا فيزيقا تئز مع الرصاص .

كل عنف فاشى يهزمه الفكر . اذا ما تمترس بعلميته . وسعى لأن يصبح سلاحا للجماهير فى معركتها الشاقة ضد مستغليها . وعلى خلاف الأيديولوجيا ، ويزدهر العلم بنقد أخطائه ، يكره الثبات والانغلاق ، يتنفس فى الممارسة والنقد ، لذا ، فان ندوة تقام فى القاهرة عن فكر الشهيد مهدى عامل ، هى نوع من التصدى للصعود الفاشى الرجعى الذى وسم الزمان العربى الأخير . ومحاولة لتمديد أثر الفكر العلمى على الصعيد العربى ، خصبت فيها انجازات مهدى عامل النظرية بالرؤى المتميزة للباحثين المصريين باعادة طرح أزمة حركة التحرر الوطنى العربية للتباحث .

حوار افتقد طويلا ، ذلك الذى جرت به الندوة التى عقدها مركز البحوث العربية بالقاهرة فى الذكرى الأولى لاستشهاد المفكر العربى الماركسى « **مهدى عامل — حسن حمدان** » وشارك فيها ممثلون لمختلف القوى التقدمية والديمقراطية فى مصر ، كما شارك ممثلون عن الجامعات المصرية والجامعة اللبنانية . وقدمت من الندوة عشرون مداخلة ، أعطت فى مجملها طابعا خاصا ، التحم فيه الفكر السياسى بالتطوير النظرى والفلسفى .

ان قراءة فى أوراق الندوة — هى بالضرورة نقدية — تعنى تجربة نقد مثلثية ، تتحرك فيها القراءة منطلقة من تحيز نظرى لاتنكره ، الى قراءة فى أوراق الندوة يحكمها

هذا التحيز ، ثم الى نقد فكر مهدى عامل وعودة الى المنطلق النظرى الذى انطلقنا منه من أجل تطويره واثرائه . تفرض طبيعة الندوة ذلك المسار على النقد . اذ توزعت مداخلاتها بين نقد الواقع أى استجلاؤه . وبين تنظيراته عند مهدى عامل ، وعند آخرين . فتوترت المداخلات فى تلك المسافة بين السياسى والفلسفى . التجريبى والنظرى ، الراهن والمأمول . ولقد حاولت تلك القراءة أن تخلق حوارا بين الأوراق ، التى حالت ظروف عدم توفرها مبكرا دون امتداد الحوار الى مداه المأمول ، فأتى الحوار أثناء الندوة مبتورا غير مكتمل ، لذا فان **تدخلنا** لن يكون هو الأساس ، قدر ما سنحاول وضع الأوراق فى حالة تحاور ، مع قليل من التدخل . وبالطبع لن يكون متاحا فى هذا المجال الضيق أن نعرض ونناقش كل الأوراق ، لذا اكتفينا بمحورتها حول عدد من الموضوعات اعتقدنا فى أهميتها . مع إغفالنا بعض الأوراق ، ليس لعدم أهميتها ، بل لاحتياجها الى مناقشة منفردة ، وهو الأمر الذى لا يتوفر هنا .

بنيوية مهدى عامل

باستثناء القليل من المداخلات ، لم تخل ورقة من نقد لمهدى عامل بسبب من بنيويته . بعض المداخلات حاولت تفسيرا النقد وشرح حيثياته ، وبعضها أصدر حكماً نهائيا دون تفسير(*) . فجاءت لفظة البنيوية غامضة . مجهولة المحتوى ، فيرى صلاح العمروسى فى ورقته « حول نظرية نمط الانتاج الكولونيالى (عرض نقدى) » أننا فى كتابات مهدى عامل « ازاء منهج بنيوى يتناقض بشكل جذرى مع التناول المادى التاريخى » . ويحاول محمود أمين العالم فى ورقته « نظرية الثورة عند مهدى عامل وأدواتها المعرفية » إعطاء مشروعية للاتهام بتحرى مشكلة (البنية) وهى جوهر أزمة هذا الفكر فى رأيه ، اذ « **البنية عند مهدى عامل تكاد أن تصبح نسقا مغلقا رغم ديناميتها ، فهى** (...) مقطوعة عما قبلها من تاريخ » . ويشاركهما د . حسن حنفى نفس الرأى فى مداخلة عنوانها « **النظرية أم الواقع ، دراسة فى الأولويات فى فكر الشهيد مهدى عامل** » حيث يرى أن مفهوم الانقطاع البنيوى الذى استخدمه مهدى عامل « مفهوم غير ماركسى (...) نشأ (..) من البنيوية المعاصرة ، وهو منهج لا تاريخى وبالتالى لا ماركسى بالرغم من محاولة التوسير صبغه ماركسية بنيوية » .

ان الجملة الأخيرة فى قول حسن حنفى تشير الى أن تلك الانتقادات هى موجهة أساسا الى البنيوية الفرنسية . وقد استخدمها أصحابها فى الهجوم على مهدى عامل دون البحث جديا عما اذا كان الرجل ينتمى بشكل نهائى الى هذا الفكر . ودون الالتفات الى التطويرات التى قدمها مهدى عامل لمفاهيم تلك المدرسة . ولعل الامر يصبح أكثر وضوحا اذا ما تناولنا واحدة من أهم مشكلات مفهوم البنية أثارها « **محمود العالم** » فيرى « **ان مفهوم البنية هذا يكاد يلغى تماما خصوصية مختلف الكيانات التى تتضمنها سواء كانت أفرادا أو عناصر أو تركيبات اجتماعية ، وقد لاحظنا هذا فى انعدام التميز الفردى أو الفكرى داخل البنية** » . لن نغرق هنا فى البحث عما يقصده العالم بكلمة « الفرد » واذا ما كانت تعنى الفاعل الطبقى أو **الفرد** . **المطلق الجوهر البرجوازى** . لكن يجدر بنا أن نشير الى تمايز مهدى عامل عن الفكر البنيوى فى تلك الموضوعة .

فالمعروف بالفعل أن التوسير ، ومعه كل منظرى المدرسة البنيوية الماركسية (باليبار . بولانتزاس ..) يرون أن البشر ليس لهم وجود فعلى فى حركة التاريخ ، وحتى داخل علاقات الانتاج الاجتماعية لا يحضر هؤلاء البشر بوصفهم ذوات فاعلة . وانما تحدد بنية علاقات الانتاج أمكنة وأعمالا يحتلها صانعوا الانتاج ويتكفلون بها . وهى ليست قط الا محصلة هذه الأمكنة بقدر ما هى « حاملة » هذه الأعمال على عاتقها . يعبر بولانتزاس عن ذلك التصور تعبيرا واضحا . فيرى أن الممارسات السياسية ، والاقتصادية ، والأيدلوجية « لا تعنى بحال العودة الى اشكالية « **الفاعل** » التى نرى أن الممارسة هى من صنع « البشر كأفراد محدودين » أو طبقات اجتماعية . وردا على السؤال : من الذى يمارس ، ويفاضل ، ويفعل اذن ؟ . نقول انهم الأفراد باعتبارهم **دعائم** للعلاقات الاجتماعية موزعة بين الطبقات الاجتماعية وليس الفاعل شخصا بعينه ، وبعبارة أخرى ، اذا كنا لا نستطيع أن ننسب الممارسة الى فاعل أصلى فهذا ليس لأن

ممارسة من صنع الابنية الاجتماعية (..) وانما ذلك لأنه يمكننا من الناحية النظرية اعتباردعائم العلاقات الاجتماعية الموزعة بين الطبقات الاجتماعية المختلفة شخاصا »[١] . ان بنية بدون فاعل هى القضية الرئيسية من الفهم البنيوى للبنية الاجتماعية وتحولاتها ، لكن من التعسف أن ننسخ تلك الرؤية على مهدى عامل أو ننتزعها غصباً من كتاباته ، فلقد اختلف بوضوح وحسم مع ذلك التصور ، معطيا للجماهير الدور الأساسى فى نقض البنية وتعديل علاقات الانتاج السائدة فيها . فلم ير الجماهير سنداً لعلاقات الانتاج الا فى لحظة من لحظات البنية أو زمن من أزمنتها هو الزمان البنيوى للبنية يعاد فيها انتاج علاقات الانتاج ، فيدور الصراع الطبقى فى إزاحته عن مستواه البنيوى السياسى ، ويظهر فى شكله الرئيسى كصراع ايديولوجى أو اقتصادى « فيظهر التاريخ بالتالى على غير حقيقته ، وكأنه مجرد نتاج لعلاقات الانتاج ليست الجماهير الا سندا لها ، لأن التاريخ بالفعل ، فى اطار هذا الزمان البنيوى ، ليس سوى اعادة لانتاج علاقات الانتاج القائمة »[٢] أما فى زمان قطع البنية ، فتدخل الجماهير التاريخ كفواعل حقيقية وذلك « حين يتحرك الصراع الطبقى فى تماثل مع جوهره كصراع سياسى (...) تقفز الجماهير بالضرورة (..) الى مسرح التاريخ ، فتثبت فى ممارستها السياسية للصراع الطبقى ، وبها انها فعلا القوة التى تصنع التاريخ » وفى ذلك يرى مهدى ان علاقات الانتاج ، كبنية ، ليست فاعلا للتاريخ الا اطار الزمان البنيوى ، أما فى « زمان القطع الثورى ، فالجماهير لا تدخل مسرح التاريخ (..) كسند لعلاقات الانتاج ، بل كقوة اجتماعية هادمة لها »[٣] . لكن مهدى عامل ، رغم ذلك ، لم ينزلق الى المفهوم البرجوازى للفرد كفاعل أو « الانسان » المجرد ، بل كان حده التحليلى ، كما يبين النص ، هو الطبقات الاجتماعية (الجماهير) . الأمر الثانى الذى اختلف فيه مهدى عامل ، أشارت له « **يمنى العيد** » بوضوح فى ورقتها « **فى التناقض** » وهو المتعلق بالعلاقة بين مستويات البنية فى أنماط الانتاج المختلفة ، فلقد رأت المدرسة البنيوية أن تلك العلاقة هى محددة فى شكلها النهائى بالمستوى الاقتصادى (التحتى) كمستوى محدد ، ولكنها جعلت من المستوى المسيطر متحركا بين المستويات الثلاثة : الاقتصادية والايديولوجية والسياسية . اذ يمكن أن تحدد البنية التحتية للمجتمع سيطرة المستوى الأيديولوجى على مجمل البنية الاجتماعية من لحظة تاريخية معينة ، وتحدد سيطرة المستوى السياسى فى لحظة تاريخية أخرى ، حسب الشكل الذى تمتزج فيه العناصر المكونة لهذه البنية الاقتصادية (العامل ـــ اللاعامل ـــ وسائل العمل) ، لكن مهدى عامل ، على النقيض من ذلك ، واستمرارا للدور الذى يعطيه للجماهير كفواعل فى التاريخ ، يجعل من المستوى السياسى مستوى مسيطراً فى كل الأنماط الانتاجية ، ويرى أن الحركة هى لأشكال التناقض المسيطر وليس للمستوى المسيطر نفسه ، فتقول « **يمنى العيد** » « **ان مهدى يميز بين التناقض المسيطر ، الذى هو كما يرى دوماً التناقض السياسى ، وبين مظاهر هذا التناقض ، وانه يأخذ على التوسير وبولانتزاس عدم هذا التمييز** » فيقول فى كتابه (فى التناقض) ، « ان حرية التنقل فى شروط تاريخية محددة ، بين المستويات البنيوية فى البنية ليست للتناقض الرئيسى المسيطر فى تطور هذه البنية ، بل لمظاهرة » .

من الواضح انه لم يكن هناك اهتمام فعلى بالتعرف على الجدة النظرية لأطروحات مهدى عامل ، وانما استند ناقدوه الى أفكار مسبقة ، أو الى قراءة متعجلة لكتاباته ، بحيث غابت تلك التمايزات عنهم . لكن ذلك ليس بالسبب الكامن الذى يفسر حدة الخلاف معه ، وانما هناك أسباب تبين ، اذا ما تناولنا الموضوعات التى فجرتها بنيوية « عامل » ، اذ لم تكن البنيوية لتثير كل ذلك الرفض ، ما لم يصطدم فكر مهدى عامل بتصورات ومفاهيم وسياسات مستقرة فى أذهان ناقديه وممارساتهم . وبقليل من التدقيق نجد أن الشراكة التى انعقدت بين هؤلاء قد ظهرت فى التصدى لقضايا أثارها مهدى عامل واتخذ فيها موقفاً معارضاً لما ساد طويلا فى الممارسات النظرية والسياسية فى أوساط التقدميين المصريين .

الماضى :

وفقا لمفهومى البنية ونمط الانتاج الكولونيالى ، قدم مهدى عامل تحليلاته لطبيعة الدولة الطائفية فى لبنان ،

وكذلك لقضية التراث والمعاصرة ، والمشترك بين هاتين القضيتين هو حضور الماضى كموضوع للتحليل ، وكانت النتائج التى توصل إليها محل اعتراض من بعض المشاركين فى الندوة ، اذ يرى أن الماضى (الطائفية ــ التراث) لا يوجد فى الحاضر بذاته . متماثلا مع ما كانه ، بل يوجد دائما كواحد من عناصر هذا الحاضر ، مكتسباً دورا ووظيفة ومعنى مختلفين عما كان له فى البنية الاجتماعية السابقة ، فيقيم بينه وبين ما كانه « علاقة من الاختلاف تمنعه من أن يتماثل بذاته ، أو أن يكون قوة مستقلة عن الحاضر »(٤) . ان هذا الفهم لماض منقطع عن ماضيته ، أو بنية حاضر كلية تعيد تشكيل عناصرها وفق ضروراتها ، كان منطلقا تصدى من خلاله مهدى لتحليل قضيتين أولاهما : أزمة المجتمع العربى . رافضاً اعتبارها أزمة حضارة ، بل اعتبرها أزمة البرجوازيات العربية العاجزة عن الخروج بالواقع العربى من تخلفه وتبعيته ، وفى هذا وجه نقدا حادا لكل ما ورد فى ندوة « **أزمة التطور الحضارى فى الوطن العربى** » التى انعقدت فى الكويت ، وكانت الرؤية السائدة فيها ، والتى عبر عنها المثقفون المؤتمرون عبر تلوينات مختلفة ناظرين الى التخلف العربى الراهن كنتيجة لاستمرار الماضى . أما القضية الثانية فكانت الحرب الأهلية فى لبنان وطبيعة الدولة الطائفية اللبنانية ، حيث رفض « عامل » أن يرى فى الطائفية جوهرا قبل رأسمالى ، وانما « نظام سياسى وايديولوجى لسيطرة البرجوازية الكولونيالية » اذن ، فالطائفية حسب ما يرى ليست كيان جوهرا قديما موجودا من الحاضر بذاته ، بل هى قائمة بالدولة الكولونيالية التى تعيد انتاج طابعها الطائفى كشرط من شروط سيطرة البرجوازية الكولونيالية ضمن علاقة تبعيتها البنيوية للامبريالية ، ومن ثم يصبح من الخطأ أن ننظر الى الطائفية كاستمرار لكيانات تنتمى الى علاقات انتاج قبل رأسمالية حتى لو كانت هذه العلاقات هى الرحم الذى منه أتت ، فارتباطها بها من البنية الاجتماعية الكولونيالية يجد تفسيره فى تطور الانتاج الكولونيالى لا فى تطور الانتاج قبل الرأسمالى »(٥) .

أرقت تلك الرؤية الى الماضى بعضا من أصحاب المداخلات فى الندوة ، وجمعت فى العداء لها بين اتجاهات فكرية متباينة ، فالعالم يرى البنيه بالشكل الذى رسمه مهدى عامل « مقطوعة عما قبلها من تاريخ (...) مقطوعة يكاد يكون مطلقا عن جذورها السابقة » ثم يتساءل مستنكرا « ألا ينفى هذا القطع البنيوى الفاصل ما فى حركة التاريخ المعرفية والواقعية من جدلية هى جدلية الاستمرار والقطع فى الوقت نفسه » . أما حسن حنفى فيرى « **ان الانقطاع عن الماضى مفهوم غير ماركسى ، فما الحاضر الا تراكم للماضى** » وأن هناك « **علاقة جدلية متبادلة ، فالماضى مخزون نفسى عند الجماهير ، وبالتالى فهو حاضر ، وما الحاضر الا تراكم للماضى فى أحد مكوناته الثقافية الحية والتى ما زالت أحد عناصر البقاء فى التكوينات الاجتماعية الحالية** » .

لا ينكر أحد ما للماضى من تأثير فى مجتمعاتنا العربية المعاصرة . لكن ذلك التأثير لا يمكن فهمه ، اذا لم نحدد العلاقة التى يقيمها هذا الماضى مع بنية العلاقات الانتاجية السائدة . ان استمرار الماضى كفكر وعلاقات اجتماعية لا زالت متواجدة وفاعلة فى الحاضر ، يجبرنا ، مع عظم تأثيره على أن نبحث عن الكيفية أو الشروط التى تتيح له امكانية الاستمرار ، اذ لا يبقى الفكر ويدوم بقدرة ذاتية أو طاقة شحن ذاتى ، وهنا يصح أن نبحث شروط بقائه فى بنية اجتماعية معاصرة تفرض فكرا جديدا يتلاءم معها ، وتعيد النظر بالتالى فى الأفكار والعلاقات القديمة . ان التفتيش فى البنية الذهنية لأفراد المجتمع وفى عاداتهم ومعتقداتهم عن جدل موهوم بين الماضى والحاضر ، يشتغل فيه الذهن بانتاج أفكاره ، مبقيا على الماضى أو متخلصا منه حسب ارادته . يجعل من الفكر قوة مستقلة عن الواقع ويجعل من الماضى حضورا يتراصف مع الحاضر . يجاوره كعناصر **متجوهره** لا يجدى معها استخدام كلمة « جدل » لتبرير وجودهما . ان الحاضر هو شرط بقاء الماضى أو بشكل أكثر دقة . شروط اعادة انتاج الماضى . واعادة الانتاج تحويل فى الوظيفة وان بدا هناك تماثل فى الشكل ، الا أن هذا التماثل ليس الا « تماثلا أيديولوجيا مظهريا وليس تماثلا حقيقيا ، وهو تماثل تسعى الى فرضه الايديولوجية البرجوازية لاخفاء حقيقة البنية الراهنة وما تفرزه من أزمة هذه البنية البرجوازية »(٦) لكن تبنى مفكرى الندوة لنظرة مغايرة فى مسألة الماضى له علاقة وثيقة باشكالياتهم الرئيسية

فاستمرارية الماضي المحايدة لذاته تمنح مشروعية لرؤية سياسية تعطى البرجوازية دورا تقدميا عبر دورها الليبرالى المألوف الحديث عنه ، وتصبح تصفية الماضي مبررا لوضع البرجوازية فى قائمة التحالف الطبقى الوطنى .وهى مشروعية تواجد أبدية ، طالما ، وفى خفية عن أعيننا ، تعيد البرجوازية انتاج الماضى ، ثم تتبرأ منه علنا وتواصل طنطناتها الفارغة حول العلم والتقدم لكن ، اذا كانت تلك أشكالية بعض المفكرين الماركسيين ، فان للمفكر الدينى اشكالية أخرى . فالماضى الدينى له حضوره الالهى المطلق المستعصى على التحول . والذى يتواجد فى كل عصر تاريخى دون أن تتغير دلالته أو وظيفته ، وبالتالى فان الكشف عن أدوار معاصرة لهذا الفكر الماضوى ، هى أدوار تخلقها وتغذيها البرجوازيات التابعة ، ان الكشف عن معاصرة الماضى يقود بالضرورة الى ادانته كجزء لا يتجزأ من ممارسات البرجوازية . ويسقط عنه صفة المطلق الذى لا يتبدل .

ان الحفاظ على ماضية الماضى . وحمايته من أية قراءة علمية له ، هى مهمة الورقة التى قدمها د . حسن حنفى ، فينكر على مهدى عامل أحقيته فى قراءة التراث العربى مستخدما أدوات معرفية « غربية » فيستنكر الواقعة « يعلن مهدى عامل صراحة انه يفكر ابن خلدون بماركس ، وإذا كان ابن خلدون علمانيا وماديا وتاريخيا فهل هو فى حاجة الى تأويل ماركس ؟ » . ولحن نسأل بدورنا ، هل كانت قراءة مهدى عامل للفكر الخلدونى هى محض تأويل واسقاط كا يرى . د . حنفى ؟ . ما معنى تفكير ابن خلدون بماركس ؟ ان ماركس أداة تفكير مهدى عامل فى الفكر الخلدونى هو الاسم الحركى للنظرية . أى الحاضر فى عملية التفكير ليس الشخص ، بل النظرية العلمية وأدواتها المنهجية ، ان المقطع المعرفى الأول فى نظرية ماركس هو نظريته فى التاريخ (المادية التاريخية) والمقطع الثانى هو نظريته فى انتاج المعرفة ، فالأول يكشف لنا الشروط التاريخية ، الاقتصادية ، الاجتماعية التى انتجت فكرا خلدونيا ، اذ لم تكن دراسات ابن خلدون عن المجتمع المغربى فى عصر المرابطين ، والركائز المادية للصراع الاجتماعى (القبلى / الطبقى) وأثر التجارة على بنية المجتمع ، وتحليله نشأة وصيرورة الدولة ، لم تكن دراساتة تلك الا معرفة نشأت فى ظل صراع اجتماعى محدد فى بنية طبقية محددة ، أما المقطع الماركسى الثانى فيتعلق بالكيفية التى أنتج بها ابن خلدون معرفته تلك ، وأدواته المنهجية فى ذلك ، وموقعه بين مفكرى عصره ، والشروط الابستمولوجية لانتاجه العلمى . ان حاجتنا لماركس هى احتياج لنظرية كاشفة .

المسألة الأخرى التى نود اثارتها بشأن رؤية د . حسن حنفى هى ادعاؤه أن مهدى عامل قد ضحى بالموضوع من أجل المنهج ، أى ضحى بامكانية التحالف مع فكر مغاير ، من أجل التطبيق الصارم لمنهجه الماركسى ، وبعبارة أكثر وضوحا ، إن مهدى عامل خسر أصدقاء كى يكسب معرفة . فكان أدعى لمهدى عامل — حسب رأى د . حنفى — أن يتحالف مع ادوارد سعيد ضد العدو « الغربى » المشترك ، بدلا من نقده هذا النقد الصارم اذ أن « من أصول الماركسية الوحدة الوطنية والجبهة الوطنية » . ونفس الخطأ ، يرى د . حنفى ، وقع فيه « عامل » فى تعليقه على ندوة « الكويت » فالحكم على الندوة ليس من موضوعها أو مادتها بل من نوع المعرفة ، أى بمراجعة أدوات بحثها مما يعنى من جديد التضحية بالموضوع من أجل المنهج » .

ان د . حنفى يرى فى المنهج مجرد أداة محايدة يلعب بها المفكر ، وسواء عنده كل المناهج أمام أهمية الموضوع . لكن ، هل لم ينتج مهدى عامل معرفة مختلفة بالموضوع حين استخدم منهجا متميزا هو المنهج المادى الماركسى ؟ . وأيضا ، هل ظل الموضوع حين أختلف منهجه عن المنهج الذى استخدمه الباحثون فى ندوة الكويت . كان الموضوع — الاشكالية فى ندوة الكويت تمويها وطمسا للاشكالية الحقيقية ، فبين رؤية أزمة المجتمع العربى كأزمة حضارة تعانى عجزا داخليا يحول بينها وبين سلوك الطريق الأوروبى المشرف ، وبين رؤيتها كأزمة برجوازيات تابعة تحكم ذلك المجتمع وتعوق تقدمه ، بون شاسع . إن طرح الأشكالية فى الرؤية الأولى لم يكن مجرد خطأ لكنه طمس للموضوع

الحقيقى باستبداله ، وبالتالى فان معالجته منهجيا ، بالشكل الذى قام به الباحثون فى ندوة الكويت ، قد انتج معرفة مزيفة به . ليست هى الأخرى مجرد خطأ ، بل اسهام ، ضمن أدوات أخرى ، فى تأييد الطبقة المسيطرة بخلق وعى زائف باشكاليات الواقع ، الأمر الذى يعفيها من تحمل مسئولية الأزمة ، ويرحمها بالتالى من السخط الشعبى بتوجيه الأنظار فى اتجاهات مضللة . لقد كان لزاما على مهدى عامل أن ينتج موضوعا مفهوميا للمعرفة لتيجته الطبيعية هى توليد معرفة جديدة تعمق فهم الواقع الموضوعى وهو فى حالتنا المجتمع العربى .

حول نمط الانتاج الكولونيالى :

اذا كان مفهوم البنية قد أثار الجدال ، فذلك لارتباطه بقضية الأدوات المفهومية الأكثر ملاءمة ، والأقدار على تحليل الواقع وتحديد طبيعة المهام الملقاة على عاتق القوى التقدمية . ضمن هذا الاطار دار النقاش حول مشروعية مفهوم « **نمط الانتاج الكولونيالى لا** الذى قدمه مهدى عامل كمفهوم مركزى فى تحليله للمجتمعات العربية الراهنة .

هل تشكل الكولونيالية محض علاقة تبعية طبقية للامبريالية ؟ وفى هذا ، ما الذى يميزها كمقولة عن الاستعمار الكلاسيكى ؟ أم هى تشكل نمطا مميزا للانتاج ، واذا كان ، فما الآليات الداخلية التى تميزهذا النمط عن النمط الرأسمالى فى شكله الأوروبى ؟ وما هى إمكانيات الاستفادة من تلك المقولة ، بمعنى ، هل تصلح أداة تحليلية فى فهم وتغيير أوضاع التخلف والتبعية فى المجتمعات العربية ؟ . كانت تلك بعض التساؤلات التى عبرت عنها المداخلات بشكل أو بآخر ، فأحمد صادق سعد ، وبالرغم من اتفاقه مع مهدى عامل « فى الأساسيات الجوهرية لمنظوره ، وخاصة فى طريقة تناوله للأوضاع العربية العامة » الا أنه يشك فى امكانية تسمية هذه العلاقة الكولونيالية بنمط الانتاج بالمفهوم الجارى لدى الباحثين الماركسيين ، اذ أن مهدى « **لم يحدد نمط الانتاج بعنصرية (القوى الانتاجية وعلاقات الانتاج) وانما بالشرح بأنه خاص ، مختلف بنيويا عن النمط** **الرأسمالى « الطبيعى » وتابع »** ، كذلك اعترض صادق سعد على ربط المفهوم ، أو التبعية بشكل عام ، بغياب الصناعة الرأسمالية ، فلقد شهد العالم تطورات أدت الى اقامة بعض الصناعات الكبيرة والثقيلة فى عدد من البلدان التابعة دون أن يقضى ذلك على التخلف والتبعية « بل على النقيض شددت منها » .

رصد صادق سعد بذلك بعض من ملامح ضعف المفهوم دون أن ينقضه بالكامل ، منطلقا من نفس الفهم الذى أحاط بعمل مهدى عامل ، أى رؤية واقع العالم الثالث فى تميزه عن النمط الرأسمالى الأوروبى . وعلى نفس الأرضية من محاولة تطوير المفهوم واستكماله ، وقف د . فوزى منصور الذى طرح استبداله بمفهوم « **التشكيلة الرأسمالية التابعة** » التى يتمفصل فيها أكثر من نمط انتاجى واحد من بينها النمط الرأسمالى ، وتصبح التبعية أو الكولونيالية سمة للعلاقة التى تتخذها أنماط الانتاج فيما بينها ، أى الشكل الخاص لتمفصلها ، الذى يسيطر فيه النمط الرأسمالى معيدا انتاج الأنماط الانتاجية السابقة عليه دون هدفها ، وهو ما يختلف جذريا عن اتجاه النمط الرأسمالى الغربى الى التفرد وتفكيك الانماط السابقة على الرأسمالية .

إلى جوار ذلك الاختلاف الجزئى مع مفهوم النمط الكولونيالى ، شهدت الندوة مداخلات اختلفت كلية مع المفهوم (أحمد كامل عواد وسيد عبد العال ، صلاح العمروسى ، محمود أمين العالم) . فالعالم يقصر الكولونيالية على العلاقة السياسية فقط « **الكولونيالية (...) ليست صفة انتاجية بل هى علاقة سيطرة وتبعية . فضلا عن أن العلاقة الكولونيالية هى علاقة تنتسب الى مرحلة الاستعمار القديم . ولا تصح وصفاً للعلاقة فى المرحلة الحالية الا فى بعض الحالات المحدودة** » ، ويرى أيضا ، متفق فى ذلك مع العمروسى وعواد « ان العلاقة البنيوية المسيطرة ، تكاد تنفى الخصائص الذاتية للمجتمع التابع وتجعل من علاقات انتاجه مجرد علاقات انتاج تابعة ولكن دون صفة انتاجية ذاتية » ويرى عواد أن مفهوم النمط الكولونيالى يستند الى قراءة غير صحيحة لنصوص ماركس المتعلقة بموضوعة الدور الاستعمارى فى البلدان المستعمرة . حيث تميزت تلك القراءة بدوجماتية العودة الى نصوص ،

والى « انتزاع النص من سياقة » الأمر الذى يؤدى بمهدى عامل الى الوصول بالدور الاستعمارى « من مجرد عامل مشروط بالمنطق الخاص لدينامية ومن ثم أزمة التشكيلية الاجتماعية السابقة للرأسمالية ، الى عامل وحيد.» وهو ما يلتقى اذا مد على استقامته « بتصورات عن كاريكاتير كونى تجريدى العامل المسيطر فيه هو الطرف الامبريالى » . ويرى العمروسى أم رؤية مهدى عامل هى رؤية بنيوية « تركز فقط على اعادة انتاج علاقات الانتاج نفسها فى ظروف التحول بالذات . وبالتالى تعجز عن ادراك تناقضات هذا التحول وكشف قواه المحركة الداخلية . تلك التى تنسب دائما الى المحرك الامبريالى الخارجى ، لتأخذ الامبريالية دائما وضع الفاعل والبلدان المستعمرة وضع المنفعل »

أمامنا اذن نوعان من الاختلافات مع مفهوم النمط الكولونيالى . أولهما اختلاف حول دقة استخدام المصطلح عند الحديث عن العلاقة الكولونيالية (صادق سعد ، فوزى منصور) ، والثانى اختلاف كلى ورفض للمفهوم باعتبار أن مهدى عامل يعطى دورا أساسيا للقوى الاستعمارية الخارجية فى تشكيل النمط الكولونيالى بما يخالف جوهر مقولة النمط وهو الاحتكام الى العلاقات والضرورات الداخلية للمجتمع المعنى . واذا كان الاختلاف الأول لا يمانع فى ضرورة خلق إطار نظرى ملائم لدراسة العالم الثالث فى خصوصيته ، ومن ثم فهو محاولة لتطوير تصور مهدى عامل واستكماله ، فان الاختلاف الثانى يشير الى تعارض كامل معه ، مؤكدا على أولوية التحولات الداخلية فى المجتمع ، ومحاولات تقليص أثر الامبريالية (على صعيد التحليل) بما يسمح له بتناول التحولات الداخلية ورسم

سياسات التحالف أو نقضها ، ومن ثم فهو تصور تؤخره السياسة كممارسات عملية ممكنة ، أو بالأصح هو تصور أيديولوجى إرادى . يقبل المفاهيم العلمية أو يرفضها . حسب ملاءمتها للفرض المطلوب ، بغض النظر عن علميتها ، فنمط الانتاج الكولونيالى كمفهوم يحرمنا ، حسب رأى الأوراق السالف عرضها ، امكانية بحث عملية التحول (الرسملة) ، فالداخل ، يرى العمروسى ، متحرك وليس ساكنا ، والمجتمع المصرى عرف انتقالا رأسماليا ، والرأسمالية العالمية مزدوجة

التأثير ، فهى من ناحية لا تستطيع أن تحبس منجزاتها التقدمية ، ومن ناحية أخرى تعوق نمو قوى الانتاج ، لكن ما أثر تعويقها لقوى الانتاج على النمط ، وهل هو تعويق كمى مؤقت ينصلح حال البنية بعدها وتواصل مسيرتها . أم هو تعويق كيفى يؤدى الى تحول فى طبيعتها واختلاف عن ربيبتها الامبريالية ، هذا مالم يقله العمروسى مكتفيا بوضع كلمة « جدل » بين الفعلين المتناقضين للامبريالية .

تعتمد تلك الرؤى على خلق تناقض مفتعل بين الحركة الداخلية لنمط الانتاج فى المجتمع المحلى ، والفعل الاستعمارى كسبب خارجى ، فتبدو علاقة التبعية علاقة ارتباط خارجى بين مجتمعين منعزلين ، واذا كان هذا التصور يصلح لتفسير علاقة المجتمعات ما قبل الرأسمالية ، فانه يفقد علميته عند التصدى لتفسير العلاقات فى المنظومة الرأسمالية العالمية ، يسودها قانون واحد للقيمة ، تصيغ البنى الانتاجية فى العالم الثالث وفق احتياجات التراكم فى البلدان المركزية ، أى تخلق تقسيما دوليا يحتجز نمو البلدان التابعة ضمن حدود لاتتجاوزها . إن تكييف بنى الانتاج أو أنماطه فى تلك التوابع يعنى أن التبعية لم تصبح محض علاقة خارجية ، بل هى اشتغال ذاتى للنمط الانتاجى ، يعيد انتاج التبعية داخليا بالحفاظ على علاقات قبل رأسمالية مع تنمية للقطاعات الانتاجية المطلوبة للتراكم الرأسمالى فى المركز الغربى ، وبالتالى يفقد المجتمع ، أو بالأصح الطبقة البرجوازية الكولونيالية سيطرتها على حركة العمل (علاقة التملك الفعلى) اذ لاتقرر بنفسها احتياجات عملية التراكم الرأسمالى لديها . ولا تجمع فى أيديها كامل العملية الانتاجية كعملية تتوازن فيها القطاعات الاقتصادية . بل تنتقل السيطرة الى المركز الامبريالى ، وتصبح البرجوازية التابعة هنا مجرد وسيط فى نقل الفائض من المجتمع التابع الى الامبريالية . وبالتالى يصبح ذلك التعارض بين حركة الداخل وأثر الخارج تعارض وهميا كما رأينا .

الفكر الماركسى بين العلم والفلسفة والأيديولوجيا

كان من الطبيعى أن تثير اجتهادات مهدى عامل نقاشا واسعا حول امكانية تجديد الفكر الماركسى ، أو تطوره

واثراء مفاهيمه . لقد فرضت انتكاسة حركة التحرر لوطنى فى العالم الثالث ذلك النقاش ، منذ أن انكشف الطابع المتخلف والتابع لتجارب الاستقلال السياسى الشكلى فى الستينات ، وعجز الأحزاب الشيوعية فى تلك البلدان عن أن تقدم تفسيرا لهذه الظاهرة بعد أن هللت لها وامتدحتها ، فالعلاقة بين الواقع والنظرية تعاود طرح نفسها مع كل أزمة يواجهها الواقع وتعجز النظرية عن استيعابها .

يرى صلاح العمروسى أن تطبيق الماركسية لا يستلزم فقط دراسة الواقع العيانى للمجتمع الذى تطبق عليه « **انما أيضا المزيد من اعداد الأدوات النظرية نفسها** » فاتحا بذلك باب الاجتهاد والتطوير ، لكنه يغلق الباب فى ذ ات اللحظة التى يفتحه فيها ، حين يرى **إن المشكلة لا تكمن بحال فى نقص المفاهيم ، وانما فى دقة فهمنا لها وفى كيفية تطبيقها على واقع جديد** » أما بشأن مهدى عامل . فيرى أنه لم يقدم جديدا فى الفكر الماركسى الا فى بعض المفاهيم الجديدة ، وفى الصفحة التى تلى ذلك يرى العمروسى إن تلك المفاهيم ليست الا مستخلصة من بعض نصوص ماركس مدعومة بما وجده مهدى جاهزا من التحليلات القديمة للماركسيين العرب ، وان كل ما أتى به من جديد هو « وضع كل ذلك فى إطار النظريات البنيوية التى صعد نجمها فى الستينات » . اما د . صلاح قنصوه من ورقته « **المشروع العلمى والنقد الفلسفى فى التراث الماركسى** » فيرى ، على العكس من ذلك ، ان علينا اعادة تصنيف التراث الماركسى . بفصل العلمى ، عن الفلسفى ، عن الأيديولوجى ، ويطرح فى ذلك امكانية تجاوز الماركسية ، باعتبارها فكرا غربيا لا يصلح لكل زمان ومكان ، ولا ينسى د . صلاح أن يستشهد بمقتطفات من كتب مهدى عامل ، يجتزءا اياها من سياقها . ليدلل بها على صحة تصوره ، فيحول مهدى عامل من باحث يسعى الى استكمال النظرية الماركسية ، ونقد بعض أوجه القصور فيها ، الى متجاوز لها ، خارج عليها . والغريب أن صلاح العمروسى ، ود . صلاح قنصوه ، بالرغم من اختلافهما الظاهرى بين مدافع عن الماركسية ومهاجم لها ، الا أنهما يستندان الى نظرة مثالية واحدة تجعل من الماركسية انجازا خاصا لشخص منفرد يدعى ماركس ، يبين ذلك لدى العمروسى فى استنكاره لأى خروج عن قدسية الفكر المتكون ، فلقد اكتمل هذا الفكر على يد ماركس الذى انتج نظرية تصلح لكل المجتمعات وكل العصور ، وصلاح قنصوه الذى يرى فيها ابداعا عبقريا لفرد .

يلاحظ أن الاثنين لم يتطرقا الى الشروط التاريخية والمعرفية التى انتج فيها ماركس نظريته ، والتى يمكن أن تتيح لنا استخلاص ما هو فيها ، وما هو أيديولوجى ، وأيضا التعرف على ما لم يستكمله ماركس فى تحليله لطبيعة المجتمع الرأسمالى ، خاصة مع تحول الرأسمالية الى امبريالية ، فتصبح عملية انتاج المعرفة عملية تراكمية ، حيث لا يتم انجازها دفعة واحدة والى الأبد تنتج من خلال الكشف عن القوانين التى تحكم الظواهر الجديدة ، وفى هذا لا يصبح الحديث عن تجاوز النظرية الماركسية صحيحا ، اذ تظل علما ينشأ ويتكامل ، فماركس الذى حلل ونقد المجتمع البرجوازى فى أكثر صوره تطورا فى عصره (المجتمع البريطانى) لا يصارع فكر تلك البرجوازية فى كل مفرداته وعناصره ، فيبقى الكثير منه خارج النقد ويظل هناك بعض التأثير للفكر البرجوازى على أعمال ماركس (كتاباته عن الشرق والدور التقدمى للاستعمار) ، لذا يصبح أن نعتبر لينين استكمالا لماركس حين يقوم بتشريح ظاهرة الامبريالية المعاصرة ، وبرغم ذلك يبقى لينين هو الآخر دون الاستكمال النهائى والقاطع لنظرية المادية التاريخية ، اذ لا ينظر الى طبيعة التحول فى البلدان المستعمرة . فلم يفارق النظرة التقليدية لماركس حول حتمية التطور الرأسمالى للمستعمرات . من هنا تأتى المشروعية العلمية لأعمال بول باران ، سمير أمين ، حمزه علوى ، .. الخ كتطوير للنظرية الماركسية اللينية فى تطور الرأسمالية على صعيد عالمى ، وكشف لقوانين الاستغلال الامبريالى فى البلدان التابعة ، وهكذا ، فان انتاج الفكر يتم باستكناه الظواهر الجديدة ، وبنقد الفكر البرجوازى المسيطر الساعى لطمس الرؤية العلمية وتزييفها ، وبذلك لا تنفصل النظرية عن الممارسة الثورية ، فالممارسة تكشف أوجه القصور والنقص فى النظرية ، وتلك توجه الممارسة الثورية وتمنهجها .

لقد كانت العلاقة بين النظرية والممارسة موضوعا لورقة أخرى من أوراق الندوة ، تلك التى قدمها د . **فيصل دراج** بعنوان « **الحزب والنظرية فى فكر مهدى عامل . مداخلة نقدية** » فيقول أن الثورة كما الحقيقة العلمية لا يتم التوصل اليها دفعة واحدة « **بل هى جملة من اللحظات بفضى اليها تراكم طويل ، أى أن الثورة هى سلسلة الممارسات الثورية (...) ، كما تكون الوسائل والأدوات المستعملة فى البحث عن حقيقة محددة جزءا عضويا من الحقيقة المنشودة ، فان الثورة المرغوبة لا تنفصل عن الممارسات المرتبطة بها . ان تحقيق النقد الشامل لمجتمع محدد يستلزم ويتضمن نقد الفكر المسيطر فيه** ».قدم دراج الشرط الوحيد لانتاج النظرية الثورية العلمية واختبارها . اذ أدخل قضية الحزب التى تجاهلتها المداخلات الأخرى ، فأعاد بذلك النقاش الى مساره الصحيح . واختلف دراج مع الكيفية التى بها مهدى عامل دور الحزب فى انتاج النظرية ، فمهدى « **لا يكتب عن شروط مادية ينتج فيها حزب الطبقة العاملة فى العالم العربى ، نظريته المطلوبة ، بل يكتب عن حزب نموذجى ، له ممارسة نموذجية ، أى كاملة بلا نقص ، ينتج فى شروط نموذجية نظرية على صورة شروطها** » فتتحول النظرية لديه الى فكر فتكون بعد أن انتقد مثالب هذا الفكر ، ويصبح الحزب هو الآخر مثالا أفلاطونيا خاليا من الصراع الطبقى ، والبروليتاريا موقع الحقيقة ، مرتدا الى « الكلية بمعناها الهيجلى ، كأنه يقول : أن الطبقة العاملة كلية متكافئة العناصر ، ومتجانسة العلاقات ، وكل جزء فيها جزء من الحقيقة » . ان دراج يؤكد مقولة مهدى عامل « **نحن لسنا بحاجة الى ماركس آخر ، ولا الى لينين آخر ، نحن بحاجة الى حزب ماركسى لينينى** » **لكنه يشرطها بالديموقراطية الداخلية فى الحزب كمحك لصحة سياساته ، وطريق وحيد لا لمجاز معرفة حقيقة بالواقع الاجتماعى .**

أخيراً :

تظل تلك القراءة النقدية بعيدة عن استيفاء كل ما ورد بالمداخلات التى عرضت لها من رؤى ، ويظل علينا أن نؤكد أن نقدنا لا يعنى اختلافنا الكامل مع تلك الرؤى ، بقدر ما هى محاولة للإسهام فى حوار صحى ، يفرضه هم مشترك يجمعنا بكل الباحثين الذين اسهموا فى الندوة ، هو السعى لامتلاك معرفة علمية صحيحة بواقعنا العربى ، كمدخل وحيد للدفع به الى أفق التغيير الثورى المنشود . لقد كانت الندوة ، رغم ايجابياتها العديدة ، مجرد اشارة للطريق الذى يجب أن نسلكه .

المصادر

١ — نيكوس بولانتزاس ، السلطة السياسية والطبقات الاجتماعية ، ترجمة عادل غنيم ، دار ابن خلدون . بيروت ، ط ، ١٩٨٣ ، ص ١٠٢ (هامش)

٢ — مهدى عامل ، مقدمات نظرية لدراسة أثر الفكر الاشتراكى فى حركة التحرر الوطنى ، دار الفارابى . بيروت . ط٥ ، ١٩٨٦ ، ص ٣٩

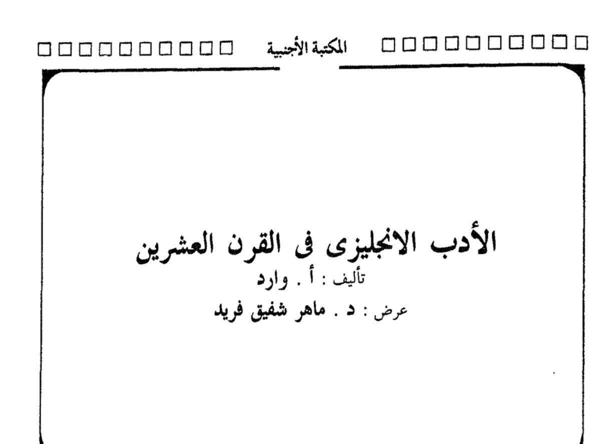
٣ — المرجع السابق ص ٤١

٤ — مهدى عامل ، أزمة الحضارة العربية أم أزمة البرجوازيات العربية . دار الفارابى ، بيروت ط٤ ، ١٩٨٥ ، ص ١٢٤

٥ — مهدى عامل ، الدولة الطائفية ، دار الفارابى ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ١٦٤

٦ — مهدى عامل ، أزمة الحضارة العربية ، ص ٢١





الأدب الانجليزى فى القرن العشرين

تأليف : أ . وارد

عرض : د . ماهر شفيق فريد

يتمتع هذا الكتاب بشهرة واسعة على أساس أنه من أيسر المداخل إلى عالم الأدب الانجليزى الحديث وأقربها متناولا . والكتاب صادر عن دار « مثيوين وشركاه » بلندن ، ويتكون من تصديرين ، وستة فصول ، وكشاف .

ففى الفصل الأول « الخلفية » يمسح المؤلف ميدان بحثه مسحا عاما مع الإشارة بصفة خاصة إلى العصر الفيكتورى السابق مباشرة لعصرنا الحديث .

وفى الفصل الثانى « الروائيون » يتحدث عن هـ .ج .ويلز ، وأرنولد بنيت ، وجون جولزوورذى ، وجوزيف كونراد ، والموروث والتجريب ، والنساء الكاتبات ، والقصص البوليسى ، والباقين من الجيل السابق ، والوافدين الجدد على حقل الأدب .

وفى الفصل الثالث « الكتاب المسرحيون » يتحدث عن شفق الدراما ، وبرناردشو ، وجون جولزوورذى ، والمسرح الأيرلندى ، وحركة إحياء التراث المسرحى (الريبرتوار) ، وج .م . بارى ، والمسرح بين الحربين ، والمسرح فى الخمسينات .

وفى الفصل الرابع « الشعر » يتحدث عن شعراء الجيل السابق ، والرواد ، وتوماس هاردى ، والشعر القصصى ، وشعر الهجاء ، وروبرت بروك ، والشعراء الجنود ، والشعر فى عصر الملك جورج الخامس ، وشعر الطبيعة ، والمجددين ، والميتافيزيقيين الجدد .

وفى الفصل الخامس « كتاب مقالات ونقاد » يتحدث عن ماكس بيربوم ، وتشارلز لام الذى خرج من معطفه كتاب المقالة ، والأدب والحياة ، وحركة النقد الجديد .

وفى الفصل السادس والأخير « رحالة وكتاب سِيَر آخرون » يتحدث عن و.هـ.هدسون ، ور.ب .كننجام جريام ، وهيليربيلوك ، وكتابة التراجم ، والسير الذاتية ، والتاريخ .

يقول الأستاذ وارد فى الفصل الأول من كتابه « الخلفية » :

« إن دعاة النقد المكتوب بالأسلوب الجديد والقائم على « التحليل النصى الوثيق » قد ذهبوا إلى ان مناهجهم

إنجاز أو تطوير لمبدأ ماثيو أرنولد القائل بأن الأدب ينبغي أن يقدم « نقدا للحياة » . ولكن تلك العبارة ظلت مجرد عبارة ، لأن العقبة التي تقف في طريق الدارس الأكاديمي المحترف هي انه منعزل عن « الحياة » كما يعيشها المجتمع ككل . ولئن قُدر للأدب ان يتناقص إلى النقطة التي لايغدو معها أكثر من مادة خام للتدريبات الجامعية ، فإن الأدب لايمكن أن يكون له مستقبل كإثراء للحياة . فالنقد والدرس الأكاديميان اللذان تتمثل غايتهما المثمرة — ببساطة — في مضاعفة عدد الدارسين الأكاديميين إلى مالانهاية؛ ليسا أكثر من عملية توالد داخلي محترف ، وزنا مُحّى بالمحارم . وقد تركز قسم كبير من هذا التناول النقدي الذي أسيىء استخدامه على شكسبير بهدف محدد هو تدمير النظرية القائلة بأن الدراما هي — في المحل الأول — صراع بين شخصيات ، وهو ماذهب إليه ا.س .برادلي في كتابه « المأساة الشكسبيرية » (١٩٠٤) . ومع ذلك فإنه إذا لم تكن مسرحيات شكسبير قد تُقبلت من الجمهرة الكبرى من المترددين على المسرح والقراء أثناء مايربو على ثلاثمائة سنة باعتبارها معنية — في المحل الأول — بصراع الشخصيات ، لكان شكسبير قد اختفى منذ زمن طويل من على خشبة المسرح . ويعادل ذلك في عدم الاقناع حجة المدرسين القائلة بأن شخصياته لاينبغي النظر إليها على انها « أناس حقيقيون » لأن الوظيفة الأولى للكاتب المسرحي — من خلال قوة الخيال — هي خلق « واقع » أكمل من ذلك الذي تقدمه الخبرة الشائعة .

والنزعة الثقافية الديكتاتورية التي ترجع إلى سنة نشر رواية جويس « يوليسيز » وقصيدة إليوت « الأرض الخراب » (١٩٢٢) تضرب بجذورها في احتقار ذكاء الانسان العادي ، كما يتبدى من موقف أحد رواد تفسير جيمز جويس . ففي الطبعة الأولى (١٩٣٠) من تعليقه على رواية « يولسيز » كتب ستيوارت جلبرت يقول :

« في السنين السبع التي كرسها المستر جويس لبناء هذا الأثر الأدبي الذي أحسن تخطيطه وبُني بناء راسخا ، لم يتنكر قط لسلطة الذهن من أجل الغوغاء المتعددة الرءوس للعالم العقلي السفلي » .

وبالرغم من أن هذه القطعة حذفت من طبعة ١٩٥٢ ، فإن كاتبها احتفظ بالكلمات الآتية فيما يخص شخصية ستفن ديدالوس التي يُجمع الرأي على أنها إسقاط لشخصية جويس نفسه :

« إن ستفن مازال مغتربا ذهنيا يقف بكبرياء على مبعدة من افتقار معاصريه إلى الامتياز . ومازال يكشف عن احتقار تهكمي لألوان حماسهم المقلدة » .

وفي حاشية ختامية بالمجلد الأول من مجلة « ذاكريتريون » (المعيار) التي ظل ت .س . إليوت يديرها ، على نحو قوى الأثر ، من ١٩٢٢ إلى ١٩٣٩ كتب إليوت يقول :

« إن من يؤكدون وجود تضاد بين « الأدب » — ويعنون بهذه الكلمة أي أدب لايتوسل إلا إلى جمهور صغير وصعب الارضاء — وبين « الحياة » ، لايهدهدون رضاء أنصاف المتعلمين عن أنفسهم فحسب ، وانما يؤكدون أيضا مبدأ من مبادىء الفوضى » .

وقد كشفت حواشي قصيدة « الأرض الخراب » عن اتساع رقعة معارف إليوت ، غير أنه بالنسبة لشمولية المعرفة ، ولصانع ماهر في ميدان مختلف عن هذا الميدان ، يمكن القول بأن إليوت نفسه يكشف عن « رضا أنصاف المتعلمين عن أنفسهم » ، وللأدب — باعتباره فرعا من فروع الإنسانيات — وظيفة ترويحية لايؤتى الصلف الذهني من نتيجة سوى ان يفسدها . فالفحص الدراسي الدقيق للنصوص الأدبية له وظيفته الخاصة والمختلفة والتابعة للنص . فعلى حين ان مغامرات العمل النصي البوليسي الآخذة بالأنفاس ، والتي من نوع تتبع الأستاذ هاينمان[1] ، لمختلف منضدي الحروف ، وأوجه الخرف الطباعي ، والمطابع التي اشتمل عليها إخراج مجموعة ١٦٢٣ من مسرحيات شكسبير ، أعمال تتجاوز قدر المدح ، نجد انها لاتعلو — رغم ذلك — ان تكون أداة ببليوجرافية — وإن تكن لاتُقدر بثمن — في ورشة الدارس . فهي تزيل مجموعة أو اثنتين من الشكوك والمشاكل اللفظية ولكنها لاتسهم إلا بقدر ضئيل في الاستمتاع بشكسبير وفهمه على الوجه الصحيح .

وشراك الحمق التي تكمن في طريق الناقد النصيّ قد أشار

إليها ، على نحو مسلٍ ، ببليوجرافى أمريكى رائد آخر هو الأستاذ باورز أثناء إشارته إلى ملاحظات معينة عن قصيدة ت .س . إليوت المسماة « همسات الخلود » كتبها الأستاذ وليم إمبسون فى كتابه « سبعة أنماط من الابهام » (١٩٣٠) وهو كتاب اعتبره جيل من الطلاب كتابا مقدسا :

« عندما يصل ناقد إلى نتائج عن معنى قصيدة من خلال تفسيره لأخطاء طابع فى النص ، يمكننا أن نرى مدى السهولة التى يمكن بها ان يتحول الأبيض إلى أسود ، والأسود إلى أبيض ، وينبغى ان يُغفرَ لنا إذا عالجنا آراءه عامةً ببعض التحفظ . فالحقيقة هى ان امبسون درس إليوت ، ونسج نظرياته المنمقة عن فن إليوت الأدبى لا من الطبعات الأولى أو الثانية الخالية من الأخطاء المطبعية نسبيا وإنما من الطبعة الثالثة أو الرابعة . ولسوء الحظ أدت غلطة شائعة من غلطات الطابع فى الطبعة الثالثة إلى استبدال علامات الترقيم النهائية فى البيتين العاشر والحادى عشر ، فجعل الجملة تنتهى عند البيت العاشر بدلا من البيت الحادى عشر ، وأخطأ فبدأ جملة جديدة بالعبارة المصدرية النهائية فى الجملة القديمة الصحيحة : ولم يتبين أحد الغلطة حتى صدور الطبعة السادسة . وبشهادة نص القصيدة فى المجلة التى نُشرت بها ، ثم بنصها فى أول طبعتين لها فى ديوان الشاعر وتصحيح الطبعة السادسة ، يتضح ان الطابع الذى أخطأ — وليس الشاعر — هو الذى أدخل الابهام البنائى الذى أعجب به إمبسون كل هذا الاعجاب ، وشعر بأنه مغزى القصيدة كلها . وإنى لأود بحرارة ان أعرف ما إذا كان إليوت قد احمر خجلا أو ضحك عندما قرأ مايقوله إمبسون عن هذه القصيدة ومغزاها الذى لا وجود له »[٢] . والفرصة التى « ضبط » بها الأستاذ باورز الأستاذ إمبسون مثال معتدل لفقدان المودة بين الدارسين ، وهو مايتضح أسبوعيا فى صفحة المراسلات بـ « ملحق التايمز الأدبى » الذى ظل لمدة نصف قرن أبرز الجرائد البريطانية لمراجعة الكتب . وسيجد فيه مؤرخو المستقبل للمزاج الأدبى للكتاب والدارسين فى القرن العشرين مجموعة من الدلائل على الحنق والافتقار الى الهدوء الفلسفى و(فى كثير من الأحيان) الميل إلى الشجار غير المهذب المتصل بحرفة الأدب ، رغم ان هذا ربما كان لايعدو ان يكون انعكاسا للاعتقاد الواسع النطاق لهذا العصر بأن حسن السلوك دليل على ضعف الشخصية ، ودون الفظاظة البربرية التى تتمثل فى الأبطال — الضد للخمسينات ، مثل ديكسون فى رواية « جيم المحظوظ » (١٩٥٤) لكنجزلى إيمس ، وجيمى بورتر فى مسرحية « انظر وراءك غاضبا » (١٩٥٦) لجون أوزبورن . وقبل ذلك بربع قرن كان ماجنوس يُذّكر أورينثيا فى مسرحية برناردشو المسماة « عربة التفاح » بأنه « بدون أخلاق حسنة يكون المجتمع الانسانى لايطاق ومستحيلا » .

ويورد المؤلف رأيا للروائى الكبير ا.م.فورستر قاله فى ثنايا فحصه المتعاطف للدعوى البروليتارية بأن الفنان ينبغى عليه أن يضحى بنفسه كفرد من أجل مطالب مجتمعه . يقول فورستر :

« ثمة سببان رئيسيان للنزعة الهروبية ، فنحن قد نتراجع إلى أبراجنا لأننا خائفون .. ولكن ثمة دافعا آخر إلى التراجع : إنه الملل ، الاشمئزاز ، السخط على القطيع والمجتمع والعالم ، والاعتقاد الذى يخطر للفرد المنعزل أحيانا بأن عزلته تمنحه شيئا أفتن وأعظم مما يحصل عليه عندما يندمج فى المجموع .. فالمجتمع أنانى وهو — لكى يزيد من قدرته — يخون ذلك الجانب من الطبيعة الانسانية الذى يعبر عن نفسه فى العزلة . إننا هنا على ظهر الأرض لا لننقذ أنفسنا ، أو ننقذ المجتمع ، وانما لنحاول إنقاذ الاثنين »[٣] .

وفى القسم الخاص بالمسرح الانجليزى فى فترة مابين الحربين يتحدث المؤلف عن مسرحيات ت .س.إليوت فيقول :

« بالرغم من ان مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ليست من النمط الشعبى ، فقد ظلت تُمثَل — من بعد — لفترة طويلة على مسارح لندن ، وشجعت ت .س . إليوت على القيام بمزيد من التجارب على المسرحية الشعرية فى مسرحية « اجتماع شمل الأسرة » (١٩٣٩) . وقد نقلت هذه المسرحية الأخيرة خيط « ربات الانتقام » عند ايسخولوس إلى بيت انجليزى حديث فى الريف ، وسعت بأسلوبها المنظوم إلى ملء الفجوة بين الشعر والنثر التحدثى الحديث بكلام إيقاعى

مبسوط ، يقع أحيانا فى ترتيب للكلمات أجرد كالنظم ، ومرفوع على قوائم كالنثر . و« اجتماع شمل الأسرة » مثال لمادة مضغوطة فى قالب غريب ، وفضح للمغالطة القائلة بأن المسرحية الشعرية يمكن إخراجها إلى حيز الوجود قسرا . ولكن ت .س .إليوت ، رغم ذلك ، روّج للشعر اللاشاعرى عن وعى ، وكان لهذه النزعة بعض الفائدة كترياق للرومانسية المتمقة ومحاكاة شكسبير . غير ان طريقة إليوت ـــ بخلقها حالة خوف من الوفرة الطبيعية والثراء اللفظى ، وهى خصائص تقليدية للكثير من الشعراء والكتاب المسرحيين الانجليز الأقدم عهدا ـــ يمكن اعتبارها هبوطا بالأثر الكلى ، وتقليلا من حيويته . ومهما يكن من أمر ، فإنه فى مطلع الخمسينات أصبح من الهرطقات إنكار أعلى المزايا والفضائل على عمل إليوت ، وتدعم مركزه بين الحواريين المثقفين والسائرين وراء البدع من غير المثقفين سواء بسواء ، بمسرحياته التالية « حفلة كوكتيل » (١٩٥٠) و« الموظف الموثوق به » (١٩٥٤) .

ويواصل المؤلف الحديث عن شعر إليوت فى القسم المسمى « الميتافيزيقيون الجدد » فيقول :

« نُشر أول ديوان شعرى لـ ت .س .إليوت (١٨٨٨ ـــ ١٩٦٥) وعنوانه « بروفروك وملاحظات أخرى » ـــ عام ١٩١٧ ، ولكنه لم يغد قوة شعرية مُعترفا بها إلا عام ١٩٢٢ عندما ظهرت له قصيدة « الأرض الخراب » تلك القصيدة التى ركّز فيها فى حوالى أربعمائة بيتا « تفسيرا لوضع مجتمع بأكمله »(٤) . وقد ولد إليوت بأمريكا ، وتجنس بالجنسية البريطانية بعد إقامته عشر سنوات فى انجلترا ، مطورّا توقير المستوطن النموذجى للمؤسسات البريطانية ، وخاصةً الكنيسة الأنجليكانية . وعبرّت قصائده الباكرة ـــ بجفاف شكلها ومادتها ـــ عن حالة يأس إزاء المدينة المعاصرة ، وكان من الواضح ان الشاعر يواجه طرقا متباينة أحدها يؤدى إلى الانكار التام للخير فى الكون ، والآخر يؤدى الى التماس مأوى فى الأمل المسيحى . وأوضحت كتاباته التالية انه غدا أبرز شاعر مسيحى فى عصره ، وانه فى نثره من قادة المدافعين عن المسيحية . وعندما كان طالبا بجامعة هارفارد ، والسوربون فى باريس ، وجامعة أوكسفورد ، كانت دراساته واسعة ومُعمّقة على السواء ، اتخذت فيها الفلسفة واللغات (شرقية وغربية) مكانا رئيسيا . وإخلاص إليوت للثقافة التقليدية ، ومدى معرفته وعمقها ، واستخدامه فى شعره للصور المتداولة والكلمات المتداولة ، وضغطه للتقرير كلها أمور تضع قارىء شعره فى مواجهة تعقد متداخل . والملاحظات التى ذّيل بها قصيدته « الأرض الخراب » تبيّن مدى العبث فى ان يتظاهر « الرجل العادى » بأنه مدرك للقصيدة ذهنيا ، وتبين أيضا كيف ان الشعر ابتعد كثيرا عن المثل الوردزورثى (نسبة إلى الشاعر الرومانسى الانجليزى وليم وردزورث) الأعلى القائم على البساطة وقابلية القصيدة للفهم . وقد كان إليوت هو الأداة الرئيسية للعودة بالشعراء إلى الشاعر الميتافيزيقى الانجليزى جون دن : لا بمحاكاته وانما بجعل ذهنٍ وإدراكٍ روحى شبيهين بذهن دن وإدراكه يتصلان بالعالم المعاصر وبإعادة إقرار « تفنن » الميتافيزيقيين فى التعبير بعد إلباسه ثوبا عصريا . بيد انه على حين كان خيال دن مفعما بالعاطفة وملتهبا على الدوام ، كان خيال إليوت ـــ فى أغلب الأحيان ـــ مصابا بفقر الدم وباردا .

ومع ذلك فقد وجّه إليوت المجرى الرئيسى للشعر والنقد طوال جيل كامل ، مؤثرًا ـــ إلى حد كبير عن طريق الجاذبية المغناطيسية لكتاباته فى الأوساط الأكاديمية ، وعن طريق المدرسين الذين تقبلوا كتاباته ـــ فى كثرة من الطلاب شملت أغلب الشعراء الذين فى مرحلة التدريب . وغدا الحَكَم الأدبى لعصره رغم تعارض ذلك مع رغبته الشخصية . وكانت حصيلته الشعرية ضئيلة وخاصة فى العشرين سنة تقريبا التى تقع بين قصيدة « الأرض الخراب » وديوان « أربع رباعيات » (وقد صدرت لأول مرة على شكل أجزاء منفصلة ١٩٣٦ ـــ ١٩٤٢) . وعلى حين شقت قصيدة « الأرض الخراب » طريقها ببطء ضد المعارضة فقد أحدثت تأثيرها بثقة وبمعدل سريع إلى الحد الذى نجد معه ان ديوان « أربع رباعيات » تُقبل على الفور كآية أدبية لانزاع عليها . وربما تعتمد مكانته النهائية فى الشعر الانجليزى على امتياز لغته أكثر من اعتمادها على أى أصالة أو عمق فكريين ، رغم انه قد سُلم لها بصفات مرموقة فى هذا الصدد ، وذلك ـــ إلى حد ما ـــ بسبب عباراتها الشائعة المقتضبة التى من هذا القبيل : « فى بدايتى نهايتى

.. فى النهاية بدايتى » .

ويمضى المؤلف قائلا :

« وعلى قدر مايمكن القول بأن أزمة فى الشعر قد حدثت ، يمكن رد أسبابها إلى ضلالات كتاب الشعر والنقاد فى العقد الرابع من هذا القرن والعقود التى تلته . وبالرغم من ان النقاد على كلا جانبى الفاصل العظيم (المحيط الأطلنطى) قد أصروا مرارا وتكرارا على ان الاستمتاع هو مفتاح استقبال القارىء الصحيح للشعر ، فإن الاستمتاع كان على وجه الدقة هو الشىء الذى لم تقدمه بنية الشعر المعاصر . ومن هنا كان غياب الاهتمام الواسع النطاق بالشعر المعاصر وبالتالى « الأزمة » فى الشعر . والعلاقة المتداخلة بين الشعر والنقد فى هذا الجو تدعو إلى المناقشة ، وهى خليقة بأن تتطلب حيزا ممتدا إلى مالانهاية . ويمكننا أن نلاحظ بعض الأوجه الحاسمة للمشكلة فى العمل — الخلاق والنقدى سواء بسواء — الذى أنتجه كاتبان معاصران أكبر سنا هما إدوين ميور (١٨٨٧ — ١٩٥٩) ووليم إمبسون . فمقالات هذا الأول فى كتابه « حالة الشعر » تعلق عرضا وعلى نحو كاشف على كتاب إمبسون المسمى « سبعة أنماط من الابهام » على حين ان « مجموعة القصائد » (١٩٦٠) لميور ، و« مجموعة القصائد » (١٩٥٥) لامبسون ، تقدمان نمطين من الشعر اشتقاقهما مختلف لكاتبين متساويين فى الامتياز ، ولكن بينهما فاصلا واسعا من حيث الهدف والانجاز » .

وفى القسم المسمى « الأدب والحياة » يتحدث المؤلف عن تشسترتن فيقول :

« كان ج .ك .تشسترتن (١٨٧٤ — ١٩٣٦) ناقدا قديرا إلى ان غدت الألعاب البهلوانية اللفظية عادة ضارة فيه ، وأدت به إلى محاكاة طريقته الباكرة محاكاة ساخرة . ويمكن رؤية التدهور فى أسلوبه بمقارنة كتابية عن « براوننج » (١٩٠٣)[٥] و« ديكنز » (١٩٠٦) بكتابه عن القديس « فرانسيس الأسيزى » (١٩٢٣) . فكتاب « براوننج » حى ومنبه ، ولكنه أيضا واضح ومعين للقارىء . وربما كان خير مرشد تمهيدى للقراء الذين ترهقهم « صعوبة » هذا الشاعر . وكتاب « ديكنز » يجمع بين الحماسة والحكمة ، ولايعلو عليه سوى دراسة جورج جسنج النقدية المسماة « تشارلز ديكنز » (١٨٩٨) . أما كتاب « فرانسيس الأسيزى » فهو فى أغلب الأحوال ، على أية حال ، خليط من الإبجرامات والمفارقات . وفيه يبدو تشسترتن دائخا بين الكلمات وتكفى قطعة أو اثنتان من كتابة « اثنى عشر نمطا » (١٩١٠) لبيان كيف انه كان يستطيع ان يضع الكثير فى الجملة الواحدة قبل أن تستحوذ عليه النزعة الاستعراضية اللفظية :

— فى ميثولوجية تولستوى وأتباعه الداعية إلى السلام لم يقهر القديس جورج التنين وانما ربط شريطا ورديا حول عنقه وأعطاه فنجانا من اللبن[٦] .

— لقد بينت شارلوت برونتى ان الهوّات قد تكون موجودة داخل مربية (مثل جين اير) ، والأبديات داخل عامل فى مصنع . فبطلتها هى العانس الشائعة ذات الثوب المارينو والرُّوح الملتهبة[٧] .

وثمة اعتراض صائب على مثل هذا النقد القائم على إبجرامات ، هو انه يمكن الاستشهاد به بسهولة يعوزها الذكاء بواسطة أناس أشد كسلا من أن يكوّنوا لأنفسهم أحكاما مستقلة . ووصف تشسترتن لتوماس هاردلى بأنه « ملحد القرية يتأمَّل ويجدِّف على أبله القرية »[٨] قد غدا مزحه رخيصة لاعقل بها على شفاه الكثيرين ممن وجدوا ان هذه العبارة أنيقة حين يُستشهد بها .

وإن بعضا من خير النقد الأدبى لهذه الفترة قد أنتجه كتاب معارضون لروح العصر المتعجلة ، وخاصة أولئك الذين لم يضق مجال نظرتهم بحيث يعتنقون الهرطقة التافهة الذاهبة إلى ان النقد عراك خاص بين المراجعين والكتاب . فالنقد الأدبى عديم القيمة إلا ان يكون أيضا وضمنا تعليقا على الحياة : ومؤهلات الناقد ومعاييره انما تتناسب مع رؤياه الداخلية الخاصة . ووظيفته (بالإضافة الى فحص المسائل التكنيكية والنصية) هى ان يحكم على نوعية الحقيقة ودرجتها (منظورا إليها بمنظار الخيال) فى عمل المؤلف » .

ثم يتحدث الأستاذ [illegible] د عن نقد القصة فيقول :

« قد أخذ برسى لـ[illegible] على عاتقه فى كتابه « صنعة القصة » (١٩٢١) ان يقوم بدراسة نقدية للرواية على

نحو موضوعى ، وهو يشير إلى صعوبة رؤية الرواية كوحدة ، على النحو الذى يمكن به رؤية تمثال أو صورة أو قصيدة غنائية . فضخامة الروايات تجعلها تدخل ذهن القارىء تدريجيا وفى سلسلة من الصور غير الثابتة . وقد اختار برسى لبوك بضع روايات ممثلة وعالجها معالجة نقدية بحيث يمكن للقارىء ان يستبقيها فى ذهنه كأعمال فنية كاملة ومكتملة .

ويقف كتابا « صنعة القصة » لبرسى لبوك ، و« فكرة الشعر العظيم » (١٩٢٥) ئلاسلز ابركرومبى بين الآثار النقدية لعصرهما . وعلى حين ان كتاب لبوك معنّى أساساً بمشاكل الشكل ، نجد ان ميدان البحث أوسع نطاقا فى كتاب « فكرة الشعر العظيم » وأكثر ما فى هذا الكتاب الأخير إفادة للقارىء هو الفصل الأول عن الكلمات والتجربة حيث يُطوّر ابركرومبى دعواه ان وظيفة الشعر هى ان يترجم إلى اللغة و« يوّصل » خبرات حية وحادة على نحو غير عادى .

وقد أثر سير آرثر كويلر كاوتش ــ باعتباره أستاذ الأدب الانجليزى بجامعة كمبردج من سنة ١٩١٢ فما بعدها ــ فى كثير من الكتاب الشبان . وقبل ان يتولى مهامه الجامعية كان قد كتب قصصا قصيرة ، وروايات ، وشيئا من النقد . ورحب جيل جديد بكتابيه المسميين : « فى فن الكتابة » (١٩١٦) و« فى فن القراءة » (١٩٢٠) اللذين كانا حصيلة لمحاضراته فى جامعة كمبردج . وينبغى أن تُنسب إليه ثلاثة إنجازات : إحياء الاهتمام بالكتاب المقدس الانجليزى (١٦١١) ، والمعركة الناجحة مؤقتا ضد الرطانة وتأييد البساطة فى الأسلوب النثرى ، و« كتاب أوكسفورد للشعر الانجليزى » (١٩٠٠ وزيد عام ١٩٣٩) الذى غدا ، منذ حرره واختار قصائده ، بمثابة مؤسسة قومية رغم أن ذوقه فيه كان موضع جدال ، وان مدرسة النقاد الأصغر سنا التى تلته نعت عليه فيه تساهله فى التحرير » .

ويتحدث المؤلف عن حركة النقد الجديد فيقول :

« إن فكرة كون النقد الأدبى سجلا لـ « مغامرات الروح بين عيون الأدب » وكون القراءة ، أساسا ، مسألة استمتاع . قد كانت مصاحبة ملائمة للمزاج الرومانسى فى الأدب والحياة . وعندما لم تعد الرومانسية هى البدعة الجارية فى عشرينات القرن ، تحول النقد عن مبدأ اللذة واتخذ اتجاها صارما دراسيا ــ كما هو الشأن مع ت .س . إليوت وحوارييه ــ أو سلك دربا علميا كما هو الشأن مع ا.ا. رتشاردز والشبان الذين درسوا على يديه . وفى الثلاثينات حول تفاقم التوتر السياسى فى الداخل والخارج النقد الأبدى إلى خط من البحث يقوم على الاختبارات الأيديولوجية ، ويشبه من حيث طبيعته مطاردة الهرطقات . وبالرغم من ان نقد إليوت قد يلوح للذهن العادى باردا ، أحادى اللون ، وتنبؤيا طاغيا فى كثير من الأحيان ، فقد كان ضارب الجذور فى اهتمامه بالثقافة التقليدية . وقد وجه الاهتمام إلى وجود معايير ــ ذهنية وروحية ــ فى مجلته « ذاكريتريون » وكتبه « الغابة المقدسة » (١٩٢٠) و« جدوى الشعر وجدوى النقد » (١٩٣٣) وغير ذلك من الكتابات النقدية . أما نظرياته التى وضعها موضع التطبيق ككاتب مسرحيات شعرية فقد وردت فى مقالته « الشعر والدراما » (١٩٥١) وقد أعيد طبعها فى كتاب « نثر مختار » (كتب بنجوين ١٩٥٣) الذى يحوى مسحا شاملا لكتابات إليوت النقدية من ١٩١٧ إلى ١٩٥١) .

وكان ا.ا.رتشاردز من التحرق إلى اليقين الذهنى فى « أصول النقد الأدبى » (١٩٢٥) و« النقد التطبيقى » (١٩٢٩) إلى الحد الذى لاح معه بيجاسوس (جواد ربات الشعر المجنح) معرضا لأن يتحول إلى حصان عربة يجر حملا سيكولوجيا . وغدا الاستمتاع الخالص موضع شك فى الدوائر الأكاديمية .

وفى منتصف القرن لم يلح ناقد شاب له القدرة على إضاءة النصوص . ومن بين النقاد الأحياء الأكبر سنا كان إليوت والسير هربرت ريدهما وحدهما ذوى السلطة الراسخة . ولم يظهر من يبارى فى الإدراك والتشويق العام كتابات فرجينيا ولف النقدية التى بدأت بكتاب « القارىء العادي » (السلسلة الأولى ١٩٢٥) ثم استمرت فى كتب لها نُشرت بعد وفاتها وكان آخرها « فراش موت الكابتن » (١٩٥٠) .

وبعد ١٩٤٥ خبا التحيز السياسى الذى صبغ النقد

الأدبى فى الثلاثينات . وغدت دراسة الأدب فى الجامعات معنية إلى حد كبير بالمشاكل النصية والصور والرمزية . وكثيرا ماالاحت الاستنتاجات المستخرجة بجهد جهيد من الصور فى الشعر لاتعدو كثيرا ان تكون تقريرات ملفوفة كما هو واضح ، على حين لم تحدث الرمزية التلقائية للكتاب الأقدم عهدا فى الحوارين والمقلدين شيئا أفضل من الابتعاد عن التقرير المباشر إلى التواء معقد ومتعّمل .

وإذا تخطينا دورية ت .س .إليوت النقدية « ذاكريتريون » التى استمرت فى الصدور من ١٩٢٢ إلى ١٩٣٩ فسنجد ان جهازا آخر لـ « النقد الجديد » ظهر فى كمبردج عام ١٩٣٢ وكان من المساهمين فى إنشائه ورئاسة تحريره ف .ر .ليفيز الزميل بكلية داونتج (كامبردج) الذى غدا بعد ذلك بعدة سنوات قارئا للأدب الانجليزى فى الجامعة . كان ليفيز قد نشر فى ١٩٣٠ « حضارة الجماهير وثقافة الأقلية » التى نمت عن اهتمام محمود ببعض ملامح المجتمع المعاصر المقلقة . وقد كان الدفاع عن « ثقافة الأقلية » والمحافظة عليها — عن طريق نخبة مثقفة — هماما اهتمت به « سكروتينى » بروح نضالية طوال سنواتها الإحدى والعشرين كمجلة فصلية إلى ان توقفت عن الصدور فى ١٩٥٣[٩] . ولعله قد كان من اللازم استراتيجيا ان يُسقط ليفيز ذاته وذوات رفاقه فى « سكروتنى » على اعتبار انهم شهداء قضية ، وان يكرروا الشكوى من ان البنية الأساسية لنقاد كامبردج الراسخى المكانة فضلا عن جزء ليس بالضئيل من العالم الأدبى عموما تحاربهم . وربما كان الأقرب إلى الحقيقة هو أن نقول أن اصطناع لهجة شاكية وعدوانية فى الجدال فى وقت واحد أرهبت — فى نهاية الأمر — الكثيرين ممن لم يوافقوا فى مبدأ الأمر على سياسة « سكروتنى » فى إخضاع الأدب لعمليات فحص نصىّ دقيق يتطلب تركيزا مستقصيا ومجهدا على « الكلمات الموجودة على الصفحة » وسخر من اعتبار الأدب وسيطا للتنبيه التخيلى . وغدا « الأدب » أشد انحصارا فى دائرة « سكروتنى » وذلك عندما أصبح مُركزا على عدد ضئيل من الكتاب الذين حظوا بـ « الموافقة » . فكتاب ف .ر .ليفيز المسمى « الموروث العظيم » (١٩٤٨) لايعالج سوى جورج إليوت ، وهنرى جيمز ، وجوزيف كونراد ، على حين استحوذ د.هـ.لورنس على اهتمامه فى « سكروتنى » وفى غيرها من المواضع .

وإذ مرت هذه السياسة فى مصفاة الطلاب والحوارين أدت إلى موقف من الأدب يشبه ذلك الذى يُتخذ من الجثث فى مدارس التشريح . ولكن على حين يُشرّح طلبة التشريح إجساما لاحياة بها ، يجد أتباع ليفيز الأدب حيا ويتركونه ميتا . ومما زاد من خطورة هذا الضرر ان حركة ثقافة الأقلية وُجهت بحمية تبشيرية وحماس الناقد المحترف . وأنشأت « قادة » — أى مدرسين وأساتذة للمستقبل — خرجوا إلى العالم الأكاديمى ، ونشروا مغالطة « لاشىء سوى الكلمات الموجودة على الصفحة » بين الطلاب فى الداخل والخارج . أضف إلى ذلك ان هؤلاء الطلاب لم يُنمّوا فى أنفسهم عادة الاستقلال فى التفكير وانما نقلوا هذه المغالطة نتيجة لتلك السياسة .

وفى « كيف تعلم القراءة » (١٩٣٢) كتب ليفيز يقول : « ينبغى أن تُفرض عن طريق الإلحاح المستمر والتدريبات المتنوعة على التحليل فكرة ان الأدب مصنوع من كلمات ، وان كل شىء جدير بأن يقال فى النقد المنظوم والمنثور يمكن أن يكون متصلا بأحكام خاصة بالترتيب المعين للكلمات على الصفحة » . وفى مقالة « كم من الأطفال كان لليدى مكبث ؟ » (وهى « مقالة عن النظرية والتطبيق فى نقد شكسبير » تقوم على أساس مقالة قُرأت أمام الرابطة الشكسبيرية بكلية الملك ، لندن ، ونشرتها « مطبعة الأقلية » بجامعة كامبردج ١٩٣٣) قال المؤلف ل .نايتس إن نوع النقد الذى يرفضه « لايسخر منه عنوان هذه المقالة إلا سخرية طفيفة » . والنقد المحدد الذى يرفضه هو كتاب ا.س.برادلى المسمى « المأساة الشكسبيرية » (١٩٠٤) الذى ظل ، رغم ذلك ، باقيا إزاء هجمات « النقد الجديد » . وقد كتب ل .ت. نايتس وهو من أهم المسهمين فى مجلة « سكروتنى » يقول : « **إن بنية النقد الشكسبيرى معنية بشخصياته وبطلاته وحبه للطبيعة و« فلسفته »** أى باختصار بكل شىء ماعدا الكلمات الموجودة على الصفحة ، مع أن فحصها هو الوظيفة الأساسية للناقد . ولو كان الأمر كذلك فسيعود بالوبال على الناقد لأنه بدلا من « الاستجابة الوجدانية الكلية المعقدة » التى جهرت

مدرسة نايتس وليفيز بأنها تحصل عليها ، نجد ان هذا الطراز من النقد يحول بين ممارسيه وبين الاقتراب مما هو أساسى فى شكسبير الذى لم يكن وسيطه « كلمات على الصفحة » وانما كلمات خارجة من الفم الانسانى . وقد أعلن نايتس ان « الجاذبية الانسانية تَقَحُم لم يؤت نتيجة سوى ان يوهن ، ولا يمكن إلا ان يوهن ، النقد الشكسبيرى » . وبديهى ان كلمة « نقد » هى التقحم الموهن لأن هدف شكسبير لم يكن تقديم مادة للطلاب والدارسين ، وانما كان إحداث استجابة « إنسانية » عن طريق وضع كائنات إنسانية على خشبة المسرح ، ومنحهم كلمات يخلقون بها شخصيات متنوعة . وعلى قدر مايبلغ جمهور المسرح بين الحين والحين « استجابة وجدانية كلية معقدة » (وهى قلما تكون فى أى ظرف من الظروف سوى ادعاء صلف) فإن هذه الاستجابة انما تتحقق عن طريق رؤية الشخصيات كرجال ونساء أحياء ، وسماع الكلمات التى تُنطق ثم تختفى . وإذا لم يكن ينبغى معالجة شخصيات شكسبير ككائنات إنسانية — كما يعلن « النقاد الجدد » — فإن شكسبير يكون قد عمل بلا جدوى ، وتكون أربعة قرون من الاستمتاع بمسرحياته قد قامت على خطأ . ولا حاجة بنا إلى ان نقاوم إغراء وصف نقاد مدرسة « الكلمات الموجودة على الصفحة » بما كتبه الشاعر ألكزندر بوب عن مُعِدّى مسرحيات شكسبير : « إن كل مايفتقرون إليه هو الروح والذوق والعقل » .

وقد لاحظ ليفيز فى « حضارة الجماهير وثقافة الأقلية » ان « الثقافة قد ظلت دائما فى رعاية أقلية » . وإذا أريد للأدب ان يحتفظ بمكانته بين الأنشطة الانسانية ، وألا ينحدر إلى مستوى النظام الأكاديمى الخالص — وهو ماتستطيع الصحف اليومية القيام به على نحو أكثر ملائمة — فإن الهدف الحقيقى لقراءة الشعر وكل الكتابات التخيلية ينبغى ان يكون إنتاج ثقافة جماهيرية (أى جماهير مثقفة) يكون الأفضل فيها هو الأقدر على إغناء الحياة . ويستتبع هذا تقدما بطيئا متطاولا يجمع فيه « القراء العاديون » — من هنا وهناك عفويا فى أغلب الأحوال ، ودون شعور منهم فى أغلب الأحيان ، وانما من خلال أكبر فرصة ممكنة للاختيار بين الكتب — شذرات متراكمة من الحكمة والتمييز — أى من « الثقافة » ، لا أقل — على نحو لايستطيعه التحليل النقدى واللغوى . وبمجىء الستينات صار ذلك أمرا متزايد الوضوح ، وتمثل موقف أحكم إزاء القراءة فى كتابى « تجربة فى النقد » (١٩٦٠) لمؤلفه س .لويس (١٨٩٨ — ١٩٦٣) و« الحلم والمهمة : الأدب والأخلاق فى ثقافة اليوم » (١٩٦٣) لجريام هف — وكلاهما مدرس من كامبردج فى الجامعة — رغم انه من الضرورى ان نمضى خطوة أبعد نحو تحرير الأدب من أغلال الأكاديمية ، وجعله — دون هدف سياسى — ملكا للشعب » .

هوامش :

(١) انظر كتاب : « طباعة وقراءة تجارب الفوليو الأول لأعمال شكسبير » ، تأليف تشارلتون هايمان (مطبعة كلارندون ، أكسفورد ، جزءان ، ١٩٦٣) .

(٢) « النقد النصى والأدبى » ، تأليف فردسون باورز (مطبعة جامعة كمبردج ١٩٥٩) ص ٣١ — ٣٢ .

(٣) « البرج العاجى » ، مجلة « لندن ميركورى » ديسمبر ١٩٣٨ ، ص ١١٩ — ١٣٠ .

(٤) ف.و. ماثيسين ، ماحققه ت.س. إليوت (١٩٣٠) .

(٥) فى سلسلة « رجال الأدب الانجليز » .

(٦) « تولستوى وعبادة البساطة »

(٧) « تشارلوت برونتى » .

(٨) « العصر الفيكتورى فى الأدب » (١٩١٣) .

(٩) أعيد طبع مجلة « سكروتنى » كاملة فى عشرين جزءا عام ١٩٦٣ عن مطبعة جامعة كامبردج . واشتمل المجلد العشرون على مقالة جديدة لليفيز عنوانها « نظرة إلى الوراء » نُشرت فى نفس الوقت ككتيب منفصل . وليس من فضول القول ان نذكر ان افتقار أسلوب ليفيز النثرى إلى الوضوح يوحى بقدر من نسيان وجوب الانتباه إلى « الكلمات الموجودة على الصفحة » .

استدراك

وقعت فى موضوع « التعليم والنظام الاجتماعى » لإسماعيل المهدوى ، بالعدد السابق ، أخطاء طباعية وتصحيحية كثيرة ، نعتذر عنها ، له ، وللقراء .

بنيامين زيفانيا :

لماذا يسىء البوليس معاملتى ؟

حوار : حسن سرور

زار القاهرة مؤخراً بنيامين زيفانيا ، وهو مغن وشاعر من جامايكا . هنا محاولة للتعرف عليه وعلى نشاطه الغنائى والمسرحى فى مناهضة العنصرية فى شتى أشكالها ، بدءاً من العنصرية ضد الملونين السود ، وانتهاءاً بالعنصرية الصهيونية ضد الشعب الفلسطينى .

بطاقة : بنيامين زيفانيا BENJAMIN ZEPHANIAH

ـــ مغنى وشاعر ومؤلف من جاميكا .

ـــ ٣٠ سنة .

ـــ ولد بانجلترا .

ـــ تلقى تعليمة الأساسى فى جاميكا وفق رغبة والديه فى ان يتعلم تعليماً وطنياً .

ـــ تأثر بموسيقى (Reggae) وهى الموسيقى الشعبية فى الكاريبى .

ـــ له ديوانان من الشعر ، الديوان الأول « إيقاع القلم » والديوان الثانى « **مسألة تثير الفزع** »

ـــ تعرض الآن مسرحيته « **مهنة الروك** » فى تشيكوسلوفاكيا عن البطالة فى انجلترا .

ـــ يعد فيلماً عن القضية الفلسطينية .

○ ○ ○

■ ولدت بانجلترا وعندما بلغت ثلاث سنوات ذهبت إلى جاميكا وتعلمت لغتى الأصلية وغنيت على موسيقى (Reggae) **وفى سن الثانية عشرة ألفت كلمات على إيقاعاتها ، ولاقت هذه الكلمات شعبية كبيرة وخاصة بين الأطفال المهاجرين السود المقيمين بانجلترا والذين يعيشون فى ايستهوم .**

■ وفى سن السابعة عشرة ، فى مناخ معادٍ للملونين قضيت عامين فى السجن ـــ بدون ذنب ـــ على جريمة ملفقه (طعن رجل بوليس بسكين) وخرجت مملوًا

بالغضب فطعنت رجل بوليس بالفعل ، وعدت إلى السجن . قضيت عامين آخرين وخرجت سعيداً وفكرت فى أن أطعَن عدداً أكبر من رجال البوليس وأذهب إلى السجن ، ولكن نمت داخلى الأسئلة : **لماذا يسىء البوليس معاملتى ؟ ولماذا المواجهة دائما بيننا وبين البوليس فى الشارع ؟ ولماذا يقولون لنا أذهبوا إلى بلادكم ؟ كنت أفكر أين بلادى ؟** فى هذه الفترة ببداية السبعينيات تشكلت الجبهة النازية المعادية للسود والملونين كانوا يتصيدون السود فى الليل مثلما تفعل الكوك لكوس كلان فى امريكا (حركة ضد السود) كانوا ينظمون مظاهرات ضد أحياء المهاجرين (إيستهام وبركستون) وكانت الصادمات والقنابل الحارقة فى بيوت الملونين ، كل ذلك تحت حماية البوليس .

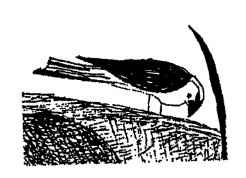
إنضمت حينذاك إلى منظمة معادية للنازية نموتُ فيها كمغن وشاعر فى امسياتها الثقافية والموسيقية لشرح قضيتنا وكان الكثير من العنصريين يرقصون على موسيقانا .

وعندما كانت الجبهة المعادية للسود تنظم مسيراتها كنا ننظم مسيرات مضادة وكانت حرباً حقيقية بيننا ، والآن تراجع نفوذهم تماماً لان كثيراً منهم انضم إلى الاحزاب ذات التوجهات النازية فى أوروبا والأغلبية العظمى منهم انضمت إلى حزب المحافظين (حزب تاتشر) .

ارتبط نموى الشعرى والغنائى بالصراع بيننا وبين هذه الجبهة وكان يتركز على الغناء لتراجع نفوذ الشعر . ويظن المهاجرون بانجلترا ان الشعر ينتمى إلى الماضى وانه مظهر ترف الطبقات العليا فى المجتمع ، ولهذا قررت ان اغنى الشعر واكتب المسرحيات الدرامية الشعرية واستخدم الكاسيت واشارك فى صناعة افلام الأطفال . والآن لى مسرحية شعرية تعرض فى تشيكوسلوفاكيا حول البطالة فى انجلترا ككل (٣ مليون عاطل فى انجلترا وفقاً للرقم الرسمى)

■ مشروعى الرئيسى فيلم عن القضية الفلسطينية ، حيث قضيت ثلاثة اسابيع فى غزة والضفة الغربية بمبادرة شخصية لمشاهدة أحداث الانتفاضة الفلسطينية ، لكى أفهم جيداً هؤلاء الناس الذين اكتب عنهم . ذهبت وعشت مع أسرة لأرى كيف تمضى الحياة بالضبط فى غزة والضفة الغربية . سوف ينتج الفيلم من خلال B. B. C، وأظن أن B.B.C لا تتقبل الفيلم ـــ الفيلم يتحدث عن الحقيقة و B. B. C بها موظفون أقوياء من اليهود . البوليس الاسرائيلى ظن أننى عربى ولم يتصرف ازائى كسائح وهو أمام السياح يتصرف بشكل يبدو متحضراً . شاهدت جنديا إسرائيلى يحاول إغتصاب رجل مقعد وكان يظن أننى عربى ـــ شاهد جواز سفرى ـــ انزعج وجرى . ولا أظن أن B. B. C تقبل عرض مثل هذه الوقائع . هناك القناة الرابعة إذا لم توافق B. B. C وهى قناة جريئة وثقافية و إذا لم اتمكن من صناعة فيلمى سوف أولى بسلسلة أحاديث للصحف لأننى أريد أن تصل القضية الفلسطينية إلى جمهور جديد من المهاجرين السود والملونين بانجلترا .

لأننى اذكر عندما قام حزب المؤتمر الافريقى الذى يقود النضال ضد العنصرية فى جنوب أفريقيا ، عقد مؤتمرا بانجلترا وبدأ متحدث كلامه عن القضية الفلسطينية فرجوه الأخرون قائلين هؤلاء العرب الأغنياء . وبالطبع الصورة التى يتلقاها الناس عن العرب هى صورة أمراء البترول والأغنياء الذين يبعثرون أموالهم فى انجلترا والعواصم الاوروبية .



الشاعرة السعودية خديجة العمري :

موسيقى القلب وجذور الإنتماء

حلمى سالم

تكتنز تجربةُ الشعر الجديد فى المملكة العربية السعودية بدلالات إيجابية عديدة . وأبرز تنامى ظاهرة إبداعيةٍ مجدّدةٍ فى حياة الأدب السعودى الراهن ، تتجاوز الطابع التقليدى الذي وسم الأدب بعامةٍ فى مراحله السابقة .

* * *

بل إن هذه الظاهرة المجدِّدة ، لم تتجاوز فحسب ذلك الطابع التقليدي — فى الشعر خاصةً — وإنما هى ، أيضاً ، تسعى سعياً ملحوظاً لتجاوز بعض الطوابع الكلاسيكية التى وسمت بعض تجارب الشعر الحر نفسه ، مساهمةً بذلك فى العملية الأدبية الكبيرة التى تتم على صعيد الوطن العربى كله : عملية انتقال الشعر إلى مابعد الشعر الحر ، شعر التفعيلة ، نحو آفاقٍ أرحب وأحدث . ليتواصل ، بذلك ، جهد المغرب العربى (تونس ، المغرب ، الجزائر) بجهد الوسط العربى (مصر ، ليبيا ، السودان) بجهد المشرق العربى (لبنان ، سوريا ، العراق) مع جهد الجزيرة العربية (السعودية ودول الخليج كلها) فى تأسيس كتابة شعرية عربية جديدة .

•مساهمة مركّبة •

ضمن هذا الإطار المأمول ننظر إلى شعر الشعراء السعوديين الجدد . وتزداد بشارة هذا المعنى توهجاً ، إذا ضمت الظاهرة البازغة — بجواز الشعراء المجددين — شاعرات مجدداتٍ . ذلك أن مساهمة المرأة الشاعرة فى عملية التجاوز الإبداعى ، تصبح — حينئذٍ — مساهمةً مركّبة متعددة الوجوه : الشعرية ، التراثية ، الاجتماعية ، المعرفية ، الحضارية والانسانية .

وهذا الجهد المركب ، المتعدد الوجوه ، هو ماتنطوى عليه تجربة خديجة العمرى الشعرية .

ولقد استمعنا فى القاهرة إلى خديجة العمرى وزميلتها أشجان هندى ، مع أترابهما من الشعراء السعوديين الجدد ، وكانت سعادتنا بهما — بخاصةٍ — مزدوجة .

لم يصدر لخديجة العمرى ديوان شعريٌّ بعد ، لكن قصائدها المتُفرقة ، تشير إشارةً جليّةً إلى أن شاعرةً متميزةً تمضى حثيثاً فى الطريق إلى ميدان التحديث الشعرى المضطرم بالجمرات .

•الفن والحلم •

الشعر ، والفن بعامة ، هو حلمٌ كبيرٌ بعالمٍ أفضل وأجمل . ولذلك فإن أول مايصطدم به الشاعر المبدع هو

الواقع الكائن : برداءته وفظاظته واختلاله . هذه هى المواجهة الأولى للشاعر : الجمال الفنى الإنسانى ، فى مضاداة قبح الواقع المقيم .

ومن هنا ، فإن أول مانلقاه فى شعر خديجة العمرى ، هو تصوير سوء الواقع الإنسانى وجثومه على نفس الإنسان التى تهفو إلى الانعتاق من أسره :

« كنا اصطفينا الصمت مقهىً قد ألفناه
فضاق الصمتُ بالضيف الثقيل
النائمون على الخبايا يطلبون المستحيل
والبدءُ يرضى بالقليل
فهاته ، خيطاً يلف العمر بالموت الجميل
وهاته ، تعبت خطانا
من حواشى الليل والوطن البخيل » .

● القلب قافيـة ●

على أن تصوير سوء الواقع ، لابد أن يعنى — لدى المبدع الحقّ — تصوير التمرد على هذا السوء وعدم الخضوع لرداءته البادية ، وتجسيد السعى إلى تغييره الى الأجمل . ومن هنا ، فإن رفض الواقع القبيح ، هو ملمح أساسىّ من ملامح التجربة (الرؤية) الشعرية عند شاعرتنا الشابة . تقول :

« والقلب قافيةٌ ،
كفىْ بالعنة الآتين من إرث النفايات التى تنشقُّ عن دمنا
وتفتعل الرثاء
نُقض الخليط بداخلى ،
فوجدتُه ناراً وآختُ نهرَ ماء
وأنا أريد النارَ ، لا الماءَ الذى يغتال
ذا اللهبَ المعلل بانتظارى »

* * *

وينبثق من هذا الرفض العام رفضٌ أكثر تحدداً وخصوصيّة : هو رفض الإرث الجامد والقيود السلفية والوصايات القديمة .

إن الميراث الجامد يتضاد مع الشعر ، أى مع الابداع . إنه مع النقل لا العقل ، مع التقليد لا التجديد ، مع الإتباع لا الإبداع . فى حين أن « قلب الشاعر قافية » — كما تقول لنا خديجة — ولهذا فإن التناقض محتمٌ بين الشعر الخلاق و« سلطة » الوصايا العشيرية القديمة :

« سأحلُ نافذة الحياءِ ، أشدُّ حلمى من مكانى ،
وأصيح : ياوجة السماء ، ألم من عربى اعتذارى
خدرتْ قوارير الزمان فرجُّها
واقلبْ تفاصيل المساء وصُبُّها
شيئاً فشيئاً فى مدارى
وأصيح : ياوجه السماء رداؤك الأبوىُّ
يخنقنى ويبكى فى احتضارى »

● المدينة المقبـلة ●

ويرتبط — عند الشاعر ذى الرؤية — رفضُ الواقع الراهن بتصور استشرافى للمستقبل ، وبالتشوف إلى العالم الجديد ، الذى تزهر فيه القيم الحقة ويكتمل فيه نقصانُ الزمن الجاثم :

« قلت : اتقادُ الحلم فى النخل الجديد
الرمل لايمتصُ مايمتصُ من زمنٍ بعيد
فعرفتُ أن الرملَ تاريخٌ يرجحنا فنلهو
ثم يعدو كى يرتب ما اطمأنَ له من
الأشياءِ والأسماءِ من سِفر الخليقه »

يصبح الحلم ، فى إطار هذا التشوف نحو المستقبل ، ملاذاً جوهرياً للشاعر ، يشيد به مدينته التى يؤسسها على مهلٍ وتؤدة ، ليقيم بها ملكوته القادم . تقول خديجة :

« هذا رذاذ الحلم . لا
بعضُ انسجام الطين والفجر المهيّأ فى
مزاريب الألم

حلمٌ ، ولكن إن يكن :
رطبٌ رذاذ الحلم ياوجه الندى .
حلمٌ ، ولكن إن يكن :
سأسير حافيةً على جسد الظهيره
وأشيلُ من حضن الطفولة زهرةً
وأمرُّ فى فرحٍ على جذب العشيره
هُزمت سيوفُ الإرثِ من نفح الطفولة ،
هاكمو : هذا صباح الخير ، أو هذا صباح

الحلم ، هذى زهرتى الأولى ،
وقافيتى الأخيرة »

● بقايا البلاغة القديمة ●

يلحظ قارىء قصائد خديجة العمرى أن استلهام التراث العربى سمةٌ بارزة من سمات تجربتها الفنية . فثمة العديد من الإحالات والتضمينات التراثية (مثل : كأنى بك اليوم أكملت دينى) ، وإلماحاتٌ متكررة إلى الإسراء والمعراج ، وغيّرها من مواقف وصياغات : قرآنية أو أدبية عربية قديمة .

غير أن هذا التواصل التراثى الجميل والأصيل ، كان يشد الشاعرة أحياناً الى بعض صيغ البلاغة التعبيرية الخطابية القديمة ، وإلى الأستناد على بعض المتكآت اللغوية المرتبطة بنمط أداء الشعر العمودى . ومايتطلبه أو يفرضه من بدايات استنفارية أو بيانية ، من مثل « ألا إن نجماً يساند همى » أو « أيا أم لو تعرفين .. » .

والواقع أن هذه المتكآت ، باعتبارها نداءات عامة خارجية جمعية ، تتنافى مع التجربة الحديثة عموماً ، من حيث هى أداء فردى داخلى خصوصى (حتى وان جسد قضايا وهموماً عامة) . كما أن هذه الصيغ النمطية تثقل القصيدة وتنحرف بها إلى القول الإنشائى الّذى تجاوزته القصيدة المعاصرة .

وأظن أن هذا الميل البيانى الخطابى هو الذى يدفع باللغة الشعرية ، فى بعض الأحيان ، إلى لونٍ من المباشرة الزاعقة فى بعض التعبيرات ، من مثل « للشمس دائرةٌ متوّجة على صدر الخليقة » و« لكنها تقتص إن عادت لدورتها وثورتها العتيقة » .

● المرأة الجديدة ●

على أن هذه الشوائب البسيطة فى تجربة خديجة العمرى ، لاتقلل من الحقائق الكبيرة فى التجربة : التى تتسع دوائرها واحدةً إثر واحدة : من تصوير الواقع الردىء ، إلى رفض هذا الواقع والتمرد عليه ، بما فيه من رفض للعقيم من الإرث الوصىّ ، إلى الاتكاء الدائم على الحلم — البديل .

كما إن هذه الشوائب لاتقلل من ليونة تجربتها الموسيقية ، تلك التجربة التى تلتزم تفعيلة الوزن الخليلى بصورتها الحرة الحديثة ، ولو ان بعض ارتباكاتٍ وزنية قد أقلقت صفاءها الإيقاعى .

* * *

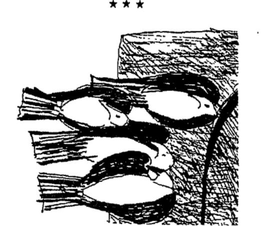
والحق أن الشاعرة قد ساقت رؤيتها التى فصّلنا بعض ملامحها ، فى صورٍ فنيةٍ تمتاز بالجدة والحسية والبكارة ، والتصاقها بتجربة المرأة الجديدة فى الجزيرة العربية ، الحالمة بالخروج من البداوة إلى حضارة الانسان الحقيقى . تقول :

« امنحينى أن أرى فى النساء حضور المدائن »
و« باركتُ هذا الإثم إذ صلىٰ على خوفى »
و« أرخيتُ كفّى عن مفاتيحى الصغيرة
ومضيتُ ، قلتُ :
قصيدتى المعراج نحو ضيائه ،
والقلبُ قافيتى الأخيرة »

* * *

وأحسب أن بعض المقاطع التى سقناها فيما سبق ، تدلل على هذه السمات التى تتسم بها الصورة الشعرية عند خديجة العمرى ، وتؤكد أننا أمام شاعرة ستبلور بسرعةٍ مرموقة حساسيتها الشعرية المتفردة ، النابعة من أصالتها العربية ، وأنها كانت تعني — بحق — ماتقول حينما قالت فى قصيدة « لم نكن فى مكان » :
قاطعٌ فى الأرض جذر التآقى .

* * *



أحلام قمة المبدعين العرب في صنعاء

أمينة النقاش

فى الفترة من ١١ حتى ١٤ يونيو ١٩٨٨ ، انعقدت فى العاصمة اليمنية صنعاء ندوة « **الفكر والفن والأدب** » لدعم الثورة الشعبية فى فلسطين ، التى دعت إليها **جامعة صنعاء ومجلس السلم والتضامن اليمنى وإتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ، فى نفس الوقت الذى أخذت فيه القمة العربية فى الجزائر لدعم الإنتفاضة الفلسطينية تنهى أعمالها ، مما دفع الشاعر « محمود درويش »** إلى وصف الندوة بأنها « **قمة المبدعين العرب** » .

شارك فى الندوة مائة مثقف من كبار الكتاب والأدباء والباحثين والصحفيين والفنانين من معظم أقطار المشرق والمغرب ومن مختلف المدارس الفكرية والأدبية والفنية والتيارات السياسية ، توحدهم برغم تباين أمزجتهم وشخصياتهم وميولهم الرغبة الصادقة فى دعم نضال « الإنتفاضة الفلسطينية » وبحث مستقبلها ووسائل استمرارها وموقف الأنظمة العربية منها واستخراج الدروس والدلالات الهامة لها .

وتعد هذه الندوة واحدة من المناسبات النادرة التى تجمع هذه النخبة من مثقفى الأمة ومبدعيها ليتبادلوا أخبارهم . وإنتاجهم ومشاكلهم وهموم أوطانهم .

المثقفون والدور المطلوب

ومنذ ساعات النقاش الأولى ساد الندوة إحساس عام بأن المثقفين العرب « **زائدون عن الحاجة** » فبرغم أنهم مهمومون بقضايا أمتهم الكبرى وأنهم مازالو يملكون قرون الاستشعار ليتحسسوا آلام الناس الذين يعانون من الجوع إلى الطعام والجوع إلى الحرية والجوع إلى الوطن ، وأنهم ينتمون ويعبرون عن أحلام الذين يحاربون بالمناجل والقنابل والحجارة ، وأنهم يجتمعون ويبحثون ويدرسون ويتضامون ثم يصدرون توصيات صحيحة وعظيمة ، ولكن المأساة الكبرى أنها تظل حبرا على ورق ، لأن من فى يدهم سلطة اتخاذ القرار والتنفيذ يتعاملون مع المثقفين كأنهم « **زائدون عن الحاجة** » وأن وظيفتهم فى الحياة أن ينشدوا شعرا ويكتبوا قصصاً ويصنعوا فنوناً يتعامل النظام العربى معها وكأنها فنون تعبر عن مشاكل شعوب أخرى غير التى يحكمونها .

نواة « تجمع المثقفين العرب »

وقد زاد من ضخامة هذا الإحساس داخل الندوة أن المثقفين بينما يشعرون بأنهم جزء من النسيج التحتى للأمة تنهال فى نفس الوقت ملايين القطع من الحجارة لتصنع حدثا هاما فى تاريخ الأمة ويثبت الشعب الفلسطينى أن الأطفال والنساء وربات البيوت والشباب والشيوخ وسكان الخيمات قادرون على كتابة أجمل الشعر وأحسن القصص ورسم أبدع اللوحات على الطبيعة ، وكأنهم يقولون للمثقفين « **أمسكوا طوبة ولا تؤلفوا قصائد** » . ومع ذلك انعقدت الندوة وتناقش المثقفون ، اتفقوا واختلفوا وانتهوا رغم ذلك الى توصيات هامة .

وخلال أكثر من ٢٥ ساعة من المناقشات العامة ، فى اللجان التى انقسمت إليها الندوة ، تتالت الأفكار وتداعت ، وأستخلصت الدروس . **وفى بدايتها طالب محمود درويش بالبحث عن وسائل الترابط بين الفعل البطولى الفلسطينى وبين الفعل الثقافى العربى بصياغة مقدمات مستقبل آخر للعلاقة بين الثقافة والواقع .**

وكانت الورقة التى تقدمت بها اللجنة التحضيرية للندوات قد حاولت الاستجابة لتلك المطالب فقدمت رؤوس موضوعات لأعمال الندوة وجدول أعمال لسير نشاطها وإقتراحات للبحث تضمنت معظمها التوصيات النهائية لها . ولم تكتف ورقة اللجنة التحضرية بحثّ الندوة على تلمس السبل التى يمكن بها تقديم كافة أنواع الدعم « المادية والأعلامية والسياسية والروحية » ، بل ما هو أبعد مدى من ذلك وهو « **سبل الدعم التى تمكن أن نقدمها للثورة الفلسطينية نفسها ولمنظمة التحرير الفلسطينية** » ليس هذا فحسب بل الانتقال من سياق دعم الثورة الفلسطينية إلى « **تكوين نواة لدعم القضايا القومية المصرية على مدى الوطن الشاسع** » بأن تصبح هذه الندوة « **نواة لتجمع المبدعين العرب يسعى إلى فهم الواقع والإسهام فى تشكيل المستقبل وصياغة غد أبهى وأشد إشراقا للانسان العربى** »

اتجاهان متعارضان

وبرغم حرص الذين أداروا الندوة وفى مقدمتهم د . **عبد العزيز المقالح** رئيس جامعة صنعاء و د . حسن مكى نائب رئيس الوزراء على تجنب إثارة نقاط ليست محلًا لا تفاق الجميع ، إلا أن بعض هذه النقاط فرضت نفسها على الندوة ، **وكان أبرزها قضية الحوار مع « قوى التقدم والسلام » فى إسرائيل حيث برز إتجاهان واضحان : إتجاه عبر عنه الشاعر محمود درويش الذى قال ينبغى على العرب الا ينسحبوا من المعركة على جبهة الوعى الاسرائيلى . وأضاف : أنه على الرغم من اننى شخصيا لا أعتقد بجدوى الحوار مع بعض القوى الاسرائيلية ، إلا أننا نحن فى منظمة التحرير الفلسطينية نرحب بحوار بين العرب وبين اسرائيليين يقبلون بحق تقرير المصير للشعب الفلسطينى وبحق الدولة الفلسطينية :**

الاتجاه المعارض عبر عنه « **على عقلة عرسان** » رئيس اتحاد الكتاب والادباء السوريين الذى رأى أن هذا الحوار لا يقدم ولا يؤخر وهو يدخل فى عمليات تطبيع ، مع إسرائيل ، ويبرر للذين نأخذ عليهمفى العالم العربى تطبيعهم للعلاقات مع إسرائيل أعمالهم »

وكانت قضية التطبيع مع إسرائيل قد إعيد طرحها عندما أثير نقاش حول إقتراح تنظيم زيارات للمثقفين والفنانين العرب للأراضى المحتلة ، لكنه انتهى بالتأكيد على ألا يتم ذلك عبر أى مؤسسات إسرائيلية ولكن عن طريق الأردن والمؤسسات الثقافية الفلسطينية فى الداخل ، وبتنسيق مع منظمة التحرير الفلسطينية . ولا شك أن إثارة هذه الموضوعات كانت وراء حسم الندوة فى **رفض كافة مشاريع التسوية الأمريكية والاسرائيلية وتنديدها بإتفاقيات كامب ديفيد ورفضها لها .**

اقترب المتحاورون رغم تباينهم من فهم دلالة الحدث التاريخى . فالانتفاضة تثبت أنه لا مستحيل على وجه الأرض ، وأن الشعوب قادرة فى اللحظات الكبيرة أن تنفجر بإرادتها وقرارها ، وأن الواقع ملىء بإمكانيات المواجهة والتصدى والمقاومة برغم مناورات الذين يسعون للحلول فى غرف مغلقة . **كما تثبت الانتفاضة خطأ الاتجاه الذى يتصرف فيه النظام العربى بجملة وبدرجات متفاوتة بمنطق أن الأمة محاصرة ، وأنه لابد من القبول بما هو معروض . فالانتفاضة كما أكد المثقفون العرب تتحدى جميع مشاريع التسوية الأمريكية المطروحة التى تنطلق جميعها من إتفاقيات**

كامب ديفيد بما فيها تلك المحاولات العربية الامريكية الاسرائيلية المشتركة التى ترمى إلى ما يسمى الاستثمار السياسى للانتفاضة !

وكان الموضوع الذى أجمع عليه المثقفون العرب هو **أزمة الديمقراطية فى النظام العربى وتهميش الجماهير وعزلها ، وعداء النظام العربى لجماهيره أكثر من عدائه لأسرائيل ، وتصديه لتحركاتها التلقائية لمساندة الانتفاضة .**

وكانت المناقشات حول أزمة الديمقراطية فى النظام العربى مناسبة لينهال المثقفون العرب بالمعاول على كل الانظمة العربية يشهرون بها بسبب إهدارها « المبدئى » و « الثابت » لكل الحريات الديمقراطية حفاظا على سلطتها .

عام الانتفاضة

وبرغم التحذير الذى أطلقة الكاتب المغربى **د . « محمد برادة »** من أننا جئنا لعمل شيء داخل شروط فى أقطارنا نعرفها جميعا ، لذلك يجب ألا تكون البرامج طموحة غير قابلة للتحقق ، فقد إنتهت الندوة بمجموعة من التوصيات يغلب على الجانب الأكبر منها طابع الحلم أكثر من القدرة على التنفيذ وغاب عنها ما أسماه « **كامل زهيرى** » **بالتوازن بين الأقوال والأفعال والأموال !**

فقد أوصت الندوة فى ختام أعمالها بمقترحات عاجلة ، وأخرى طويلة المدى ، وتضمنت **إطلاق إسم عام الانتفاضة على العام الحالى ، وتعميم وقائع الندوة إعلاميا وإعداد نشرة شهرية تجمع المقالات الصادرة حول الانتفاضة وتعمم على الصحافة العربية ، وتوجيه نداء لخطباء المساجد والكنائس بتخصيص جزء من حديثهم عن الانتفاضة ، وتخصيص جائزة لأحسن سيناريو عن الانتفاضة عربيا ودوليا ، واهتمام الصفحة الأولى من الصحف العربية بنشر أبناء الانتفاضة ، وتنظيم لقاء شعرى وفنى فى أسبوع واحد فى جميع الاقطار العربية تكون المشاركة فيه حسب الامكانيات الذاتية ، وشرح تطورات الانتفاضة ، من وجهة نظر عربية عبر الغناء وأشرطة الفيديو للمهاجرين العرب ، ووضع كتب للجيب عن الانتفاضة والقضية الفلسطينية ومختارات من الشعر الفلسطينى ، وإعادة تركيب وتسويق الأفلام الاوروبية والعربية عن الانتفاضة وإنتاج أفلام كارتون عن الانتفاضة وإصدار ديوان شعرى عنها وتنظيم سهرات فنيه ومسرح متجول عنها حسب الامكانيات المتوفرة ، ودعوة الصحافة العربية للتعريف بأدب الانتفاضة وإنتاج دراما تليفزيونية عنها وتنظيم حملة نوعية فى البلدان الإشتراكية خاصة بالقضية الفلسطينية لتنامى النفوذ الصهيونى فى عدد منها ، وقيام الأطفال العرب بجمع قرش الانتفاضة وانتاج وبيع شارة تحمل صورة فتى الحجارة ، وإقامة نصب الانتفاضة فى صنعاء العاصمة التى احتضنت الندوة .**

مقترحات طويلة الأمد

وعن المقترحات طويلة الأمد أوصت الندوة بإعداد مؤتمر عالمى حول العلامة « **المقدسى** » ايدعى له عدد من المستشرقين ، وتنظيم ندوة مغلقة حول الانتفاضة يساهم فيها مثقفون ممن داخل فلسطين وخارجها وتطبع أعمالها فى كتاب ، ودعم مشاريع انتاج أعمال موسيقية و تنظيم حفلات متجولة لكبار الفنانين العرب ، وإقامة جامعة صيفية خاصة بالدراسات الفلسطينية ، وإنشاء مكتبات فى البلاد العربية خاصة بالثقافة الفلسطينية ، وتنظيم إرسال كتب إلى الجامعات والمؤسسات الثقافية الفلسطينية داخل الأراضى المحتلة وترجمة أعمال فلسطينية إلى لغات أجنبية والمساهمة فى ترجمة الأعمال الأساسية للصهيونية مع وضع مقدمات تبين توجهها الفاشى والعنصرى ، وإرسال أساتذة عرب لالقاء دروس جامعية فى الجامعات العربية بالضفة والقطاع ، وتنظيم زيارات لمثقفين عرب للضفة والقطاع ، ويتم ذلك بالتنسيق مع منظمة التحرير الفلسطينية ، والتشجيع على إصدار كتب متنوعة للصور الفوتوغرافية بلغات متعددة حول الانتفاضة ، ودعم الفنانين الفلسطينيين فى الأرض المحتلة وعرض أعمالهم فى أنحاء الوطن العربى ، وتنظيم لقاءات حول الإنتفاضة بين مثقفين عرب وأجانب ، وحث الكتاب العرب على المساهمة فى الصحافة الغربية للتعريف بوجهة النظر العربية . واستثمار ركن بريد القراء فى الصحافة العالمية لدحض وجهة النظر الصهيونية ، وتشجيع كبار الكتاب العالميين لزيارة فلسطين ،

ومساندة كتاب وفنانين عالميين لإنجاز أعمال لصالح الثورة الفلسطينية ، وإقامة معرض فنى حول القضية الفلسطينية يطوف العواصم الأوروبية ، والبحث فى إمكانية محاكمة عالمية للاحتلال الاسرائيلى على أن تشكل لجنة المحاكمة من كبار الكتاب والفنانين العالميين .

وبرغم أن هذه التوصيات الحالمة يعجز عن تنفيذها حتى وزراء الثقافة العرب ، **فقد تجاهلت الندوة إقتراحات للدكتور « حنا ناصر » رئيس جامعة بيرزيت سابقا ، بالدعوة لمقاطعة شعبية عربية للبضائع الأمريكية فى المنظمة ، كما تناولت بإستخفاف إقتراحا مماثلا يدعو المثقفين العرب لمقاطعة المؤسسات الثقافية الأمريكية التى تدعم إسرائيل ، حيث تحسس بعض المثقفين سجائرهم الأمريكية وهم ينصتون للاقتراح الأول ، وتأكد بعضهم الأخر من أنه لم ينس تذكرة دعوته لواشنطن من إحدى تلك المؤسسات الامريكية وهو ينصت بإستخفاف للاقتراح الثانى !!**

وكانت الخطوة العملية الوحيدة التى خرجت لحيز الوجود هى توصية الندوة بأن يكون المشاركون والمدعوون إليها بمثابة هيئة تأسيسية « لتجميع المثقفين العرب لدعم الإنتفاضة الفلسطينية » حيث شكلت أمانة دائمة لهذا التجمع يرأسها **د . عبد العزيز المقالح** وتضم أعضاء من مختلف الأقطار العربية بينهم أثنان من مصر هما **كامل زهيرى ومحسنة توفيق** وتكون صنعاء مقراً لها .

المشاعر اليمنية

لم يكن إنعقاد هذه الندوة فى صنعاء خاليا من المغزى ، فاليمنى نموذج للقدرة العربية على تحدى العزلة والتخلف ، بعد أن ظل شعبها قرونا طويلة محاصرا وغير قادر على إمتلاك مصيره . فصنعاء شأنها شأن الانتفاضة تعطيك إنطباعا بأنه ليس هناك مستحيل ، فاليمن المحرر المعاصر يسعى بعقد هذه الندوة ــ وسط أنشطة أخرى تتخذها حكومته ــ لكى يلعب دورا مؤثرا فى السياسة العربية ، ولا تتوجه السلطات اليمنية بهذه الندوة للخارج فقط ، بل للداخل أساسا استجابةً لمشاعر يمنية شعبية جارفة تجاه الانتفاضة لايعادلها سوى المشاعر اليمنية الفياضة تجاه مصر والمصريين .

ندوة صنعاء تتضامن مع محمود درويش

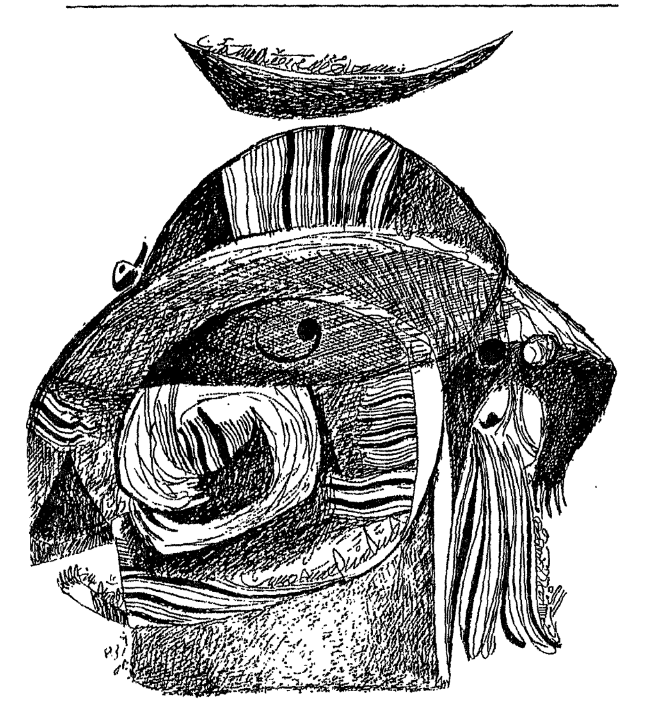
نحن المشاركين فى ندوة الفكر والفن والأدب لدعم الثورة الشعبية فى فلسطين المنعقدة فى صنعاء من ١١ الى ١٤ حزيران / يونيو ٨٨ م نعلن استنكارنا للحملة التى تقوم بها الأجهزة الاسرائيلية على الشاعر الفلسطينى محمود درويش بهدف النيل منه كرمز كبير لنضال الشعب الفلسطينى وكأحد الممثلين لإبداعه الثقافى ..

كما نستنكر الدعوى القضائية المرفوعة ضده وضد جريدة « لوموند » الفرنسية من طرف احدى المنظمات الصهيونية فى فرنسا ، والتى تتعهد بإثارة العداء العرق ، ان هذه الدعوة هى تجسيد جديد للمنطق الاسرائيلى العاجز عن مواجهة الانتفاضة والذى يسعى لتشويه الطبيعة الديمقراطية والانسانية ، للثقافة الفلسطينية .

اننا نعتبر قضية محمود درويش قضيتنا جميعا ، كما نعبر عن تضامننا مع جريدة لوموند ، ونحيى كل المنابر التى تتيح إسماع صوت النضال الفلسطينى ، ونطلب من الأمانة الدائمة لتجمع المثقفين العرب لدعم الانتفاضة الفلسطينية ان تتبنى هذه القضية على المستويين القضائى والاعلامى .

الأمانة الدائمة لتجمع المثقفين العرب

فور انتهاء أعمال الندوة تشكلت الأمانة الدائمة لتجميع المثقفين العرب بالأختيار على النحو التالي : د . عبد العزيز المقالح أمينا عاما وعضوية كامل زهيرى ومحسنه توفيق ومحمود درويش والأخضر الابراهيمى وفاروق أبو عيسى ومنح الصلح وخير الدين حسيب وتريم عمران وسهيل إدريس ود . أسعد عبد الرحمن ومحمد بلعبكى ونضال الأشقر ومنى واصف وعبد الوهاب الزنتاتى وعلى عقلة عرسان ود . محمد برادة ود . برهان غليون ولييث سبيلات وعلى الكوارى وسعيد الجناحى وهشام جعيط .



اهلا محمود ياسين .. ولكن !!

سليمان شفيق

صرح الفنان محمود ياسين لمجلة **المصور** بقراره للسفر مع فرقة المسرح القومى للعرض فى مدينة المنيا على غرار تجربة الفنان **عادل أمام** التى تمت فى أسيوط .

ولا يملك أحد من مثقفى المنيا سوى أن يقول لفرقة المسرح القومى أهلا بكم فى مدينة المنيا ولكن ، هل تصدير الفن من القاهرة إلى الاقاليم هو الحل الأمثل لمواجهة السلفية والجماعات الدينية السياسية ؟! أم أن أحد أهم روافد الحل تكمن فى تقوية عضد الفرق المسرحية الأ[illegible]ية بشكل خاص والحركة الثقافية بشكل عام . وعلى سبيل المثال ، كانت فرقة المنيا المسرحية من أنشط فرق الصعيد إن لم تكن أفضلها ، ويرتبط ذلك بفوزها أكثر من مرة بدرع الجمهورية فى مسابقات الفرق المسرحية الأقليمية التى تنظمها الثقافة الجماهيرية إلا أن بيروقراطيى قطاع النقابة فى المحافظة وتحت زعم قلة الامكانيات وصل الأمر إلى حل الفرقة وتسريحها ، ولتزامن ذلك مع المد السلفى للجماعات بالمحافظة شاع انطباع بارتباط قرار الحل بمداهنة لذلك المد وتلك الجماعات ، ثم تواكبت الأحداث لتؤكد صحة هذه الانطباعات حيث أنه ، وبعد بروفات وتجهيزات استمرت اكثر من شهر من فرقة المنيا المسرحية لمسرحية « **السدس** » تأليف **مجدى الجلاد** واخراج مخرج الثقافة الجماهيرية **سمير زاهر** ، نجحت العراقيل الادراية ومدير الثقافة الجماهيرية بالمنيا فى إلغاء عرض المسرحية بحجة أنهاتحتوى على بعض الإسقاطات السياسية ، التى تمس هيبة السلطة السياسية ، مع أن النص تم اجازته رقابيا من قبل الإدارة المركزية للثقافة الجماهيرية بالقاهرة ، التى رشحت النص والمخرج لفرقة المنيا المسرحية . ثم يحدثونك عن كيفية مواجهة الجماعات الدينية وتطرف الشباب ، ويصبح الحل هو تظاهرة اعلامية يواكبها عرض مسرحى مصحوباً بصور تذكارية تضم فنانى القاهرة ومانعى العروض ورجال الامن.

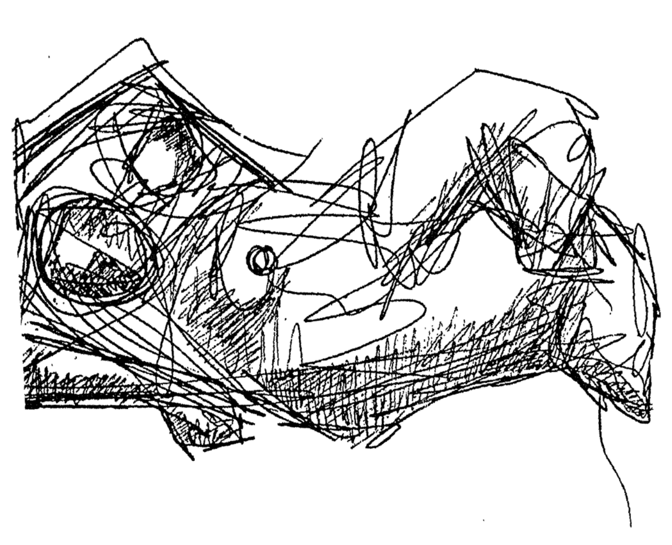
أخبار ثقافية :

★ استضاف « **نادى الأدب** » بقصر ثقافة المنيا مؤخراً القاص **يوسف أبورية** ، فى ندوة لمناقشة مجموعتيه [**الضحى العالى / عكس الريح**] . قدم بعض أعضاء النادى دراسات نقدية للمجموعتين ، كان من ابرزها دراسة **مصطفى بيومى** عن « **توظيف الجنس فى عالم يوسف أبو رية** » أعقب الدراسات مناقشات شارك فيها اعضاء النادى الأديب الضيف .

★ عن مطبوعات شعاع يصدر قريبا الديوان الرابع للشاعر **منير فوزى** « **هذا الجنون الجميل** » .

وكان الشاعر منير فوزى قد أصدر على نفقته فى العام الماضى ديوانه الثالث « القطاة التى احترفت مهنة الموت » قدم الشاعر فى ديوانة الأخير بعض تجاربة الشعرية من خلال « قصيدة النثر » .

★ « المستويات الدلالية للأداء اللغوى فى شعر **محمود حسن إسماعيل** » موضوع رسالة الماجستير التى يعدها الشاعر **شادى صلاح الدين** ، فى كلية الدراسات العربية بالمنيا . يعرض الباحث من خلالها لرؤية محمود حسن إسماعيل للعالم وأهم قضايا واقعه ، على مدار أربعين عاما ، أصدر خلالها الشاعر الكبير ثلاثة عشر ديوانا .



الحيوية فى مواجهة الفكر المادى

مجدى عبد الحافظ

باسم الحيادية والعلمية تارة وباسم التكنوقراطية تارة أخرى ، يُحارب الفكر المادى ، هكذا تخرج علينا فى كل حين موضة فكرية جديدة يحاول مروجوها زعزعة الفكر المادى فى كل مستوياته المختلفة وشتى تخريجاته ، بحيث تعوَّد المثقفون على إستقبال ، بل والتعامل مع هذه الموجات الموسمية التى تهل علينا تباعا . والحقيقة يتم التعامل مع هذه الموجات بسهولة ويسر ، حيث أنها لاتقف على منطق مقبول ، ولا تستند على مبررات مقنعة ، وهى سرعان ماتتهاوى تحت ضربات الحقيقة الموجعة .

إلا أننا نقف هذه المرة أمام موجة من نوع مختلف ، ولون مباين لكل ماسبق من قبل ، حيث أنها موجة تعبر عن حجة مقنعة ـــ أو على الأقل تبدو مقنعة ـــ ذات منطق محكم ومتسق ، وتستند على حقائق علمية لايمكن للمرء سوى الإذعان لها لعلميتها ومصداقيتها خلال تجارب الإنسانية العلمية . هذا النوع من الموجات لايمكن مجابهته سوى بالفهم والتمثل ثم الكشف ، أو بمعنى أوفق ثم الضبط ، ضبطها متلبسة بالتلاعب بالحقيقة لحساب آخر ، إذ أن الهدف يتحدد فى توجيه السهام أولاً إلى مايمكن أن نعتبره أساسيات الفكر المادى . أن نسف هذه الأساسيات على المستوى الإبستمولوجى (المعرفى) بحجج تبدو علمية هو أخطر مايمكن أن يوجه لفكر ما بغرض تقويضه وإهالة تراب الشك والطعن فى أهليته . أن الموجه الجديدة والتى تصاعدت منذ فترة خرجت علينا هنا فى باريس وفى هذه المرة باسم الحيوية ، ولكى ننبه القارىء فهى حيوية أخرى غير حيوية برجسون ويترجم تعبيرها فى الفرنسية على الوجه التالى : HAYWAYA بإعتبار أن المصطلح فى اللغة العربية يعتبر أكثر غنى ويعبر عن أكثر مايحتويه المصطلح الفرنسى VITALISME (عن المذهب) أو VITAIITE (عن الصفة) . والحيوية يقدمها فيلسوف سورى شاب كفلسفة ومنهج للفكر ، هذا وقد حصل برسالته الجامعية عن الحيوية

على درجة دكتوراه الدولة من جامعة السوربون ، ومما يعطى الأهمية لهذا الفكر أن الدكتور رائق النقرى صاحب هذه الفلسفة يعمل بالتدريس فى جامعتى باريس ٨ و ٧ بالإضافة إلى أنه نال إعجاب وثناء أوساط أكاديمية كثيرة فى باريس . وقد جمعتنا الصدفة البحتة حينما تم تكليفه بالمشاركة فى مناقشة أحد أبحاثى الجامعية ، وربطتنا علاقة حوار وجدال طويلة ، شارك فى جانب منها الأخ والصديق أنور مغيث ، والحق أنها كانت لقاءات تتسم بالسخونة والحده فى كل مره . إلا أنه كان يقابل إنتقاداتنا بصدر رحب وتفهم كامل ، خاصة وهو ينجز كتابا بالعربية فى هذه الأيام يتناول فيه أسس ومفاهيم فلسفة الحيوية ، والحق أيضا أنه نفسه الذى عرض علينا صياغة إنتقاداتنا فى مقالات للنشر وكان نتيجة ذلك تلك المقالة والتى ستنشر فى إحدى المجلات الصادره هنا بباريس ، وقد قمت بالتركيز فى هذه المقالة على هذه الدعاوى التى تتصل بمناقشة القوانين العلمية المتصلة بالماده والطاقة ، وهى القوانين التى يستخدمها لنسف الماده ، وبالتالى إهالة التراب على فكرة الجوهر التى لعبت وتلعب دوراً كبيراً فى الفكر الفلسفى الإنسانى منذ فجر التاريخ . هذه المحاولة ذاتها قصد منها الإستعانة بفكرته الجديدة « الشكل » لتحل محل فكره « الجوهر » وإليكم المقالة كاملة :

باسم الحيادية والعلمية تاره وباسم التكنوقراطية تارة أخرى ، يُحارب الفكر المادى ، هكذا تخرج علينا فى كل حين موضة فكرية جديدة يحاول مروجوها زعزعة الفكر المادى فى كل مستوياته المختلفة وشتى تخريجاته ، بحيث تعوِّد المثقفين على إستقبال ، بل والتعامل مع هذه الموجات الموسمية التى تهل علينا تباعا . والحقيقة يتم التعامل مع هذه الموجات بسهولة ويسر ، حيث أنها لاتقف على منطق مقبول ، ولاتستند على مبررات مقنعة ، وهى سرعان ماتتهاوى تحت ضربات الحقيقة الموجعة .

إلا أننا نقف هذه المرة أمام موجة من نوع مختلف ، ولون مباين لكل ماسبق من قبل ، حيث أنها موجة تعبر عن حجة مقنعة ـــ أو على الأقل تبدو مقنعة ـــ ذات منطق محكم ومتسق ، وتستند على حقائق علمية لايمكن للمرء سوى الإذعان لها لعلميتها ومصداقيتها خلال تجارب الإنسانية العلمية . هذا النوع من الموجات لايمكن مجابهته سوى بالفهم والتمثل ثم الكشف ، أو بمعنى أوفق ثم الضبط ، ضبطهما متلبسة بالتلاعب بالحقيقة لحساب آخر ، إذ أن الهدف يتحدد فى توجيه السهام أولاً إلى مايمكن أن نعتبر أساسيات الفكر المادى ، أن نسف هذه الأساسيات على المستوى الابستمولوجى الحجمى (المعرفى) بحجج تبدو علمية هو أخطر مايمكن أن يوجه لفكر مابغرض تقويضه وإهالة تراب الشك والطعن فى أهليته . أن الموجه الجديدة والتى تصاعدت منذ فترة خرجت علينا هنا فى باريس وفى هذه المرة باسم الحيوية ، ولكن نتبه القارىء فهى حيوية أخرى غير حيوية برجسون ويترجم تعبيرها فى الفرنسية على الوجه التالى :

HAYAWYA باعتبار ان المصطلح فى اللغة العربية يعتبر أكثر غنى ويعبر عن اكثر مايحتويه المصطلح الفرنسى VITALISME (عن المذهب) أو VITALITÈ (عن الصفة) . والحيوية يقدمها فيلسوف سورى شاب كفلسفة وكمنهج للفكر ، هذا وقد حصل برسالة الجامعية عن الحيوية على درجة دكتوراه الدولة من جامعة السوربون ، ومما يعطى الأهمية لهذا الفكر أن الدكتور رائق النقرى صاحب هذه الفلسفة يعمل بالتدريس فى جامعتى باريس ٨ ، ٧ بالاضافة إلى أنه نال إعجاب وثناء أوساط أكاديمية كثيرة فى باريس . وقد جمعتنا الصدقة البحتة حينما تم تكليفة بالمشاركة فى مناقشة أحد أبحاثى الجامعية ، وربطتنا علاقة حوار وجدال طويلة ، شارك فى جانب منها الأخ والصديق أنور مغيث ، والحق أنها كانت لقاءات تتسم بالسخونة والحده فى كل مره . إلا أنه كان يقابل إنتقاداتنا بصدر رحب وتفهم كامل ، خاصة وهو ينجز كتابا بالعربية فى هذه الأيام يتناول فيه أسس ومفاهيم فلسفة

الحيوية ، والحق أيضا أنه نفسه الذى عرض علينا صياغة إنتقاداتنا فى مقالات للنشر .

الحيوية فى موضع تساؤل

تُقاس عافية الأمم وحيويتها ، بقدر مايظهر فيها من أفكار جديدة . وبمقدار ماتستوعب هذه الأفكار الجديدة واقعها ، وبمقدار تمثُّلها لهذا الواقع ، يُحسب مدى إبداعها ومدى أصالتها وخصوبتها . وتظهر إبداعية هذه الآراء فى مدى سبر غور بديهيات فكر أمتها وعصرها ، لتنفض عنه تراب الزيف والكهانة ، وترفع عن كاهل التعساء من أبنائها غبن التاريخ وسطوة الوجهاء وزيف الحقيقة المقدسة .

صعود الأفكار إذن وتباينها كتعبير عن التباين والصراع الاجتماعى الدائر فى الواقع ، يُنبىء بحركة وتوهج ، صراع يؤدى إلى ولادة الأمة من جديد بخلاصة عصارات فكر المخلصين من أبنائها . لهذا وحده أجدنى مغتبطاً مستبشراً مع كل فكرة جديدة ، حتى ولو كان لى إعتراضات أو تحفظات عليها ، مؤمنا بأن الأفكار كفيلة بتوليد الأفكار ، وبالتالى الحوار بين الرجال ، الرجال الذين ماعمقت أمتنا حتى فى أحلك سنواتها عن الجود بهم .

فى ضوء هذه الحقيقة أجد أمتنا العربية ، بل والعالم الثالث فى أمس الحاجة الآن إلى جهود فكرية حقيقية حثيثة ، تلمس كل جوانب حياتنا ، تتخطى المسلمات والبديهيات بالعمل على كشف بنياتها وسياقاتها ومحيطها الاقتصادى الاجتماعى وقيمتها التى تشكلت عبر شحنات عاطفية عبر العصور التاريخية المختلفة .

فى هذا السياق ننظر الى كتابات رائق النقرى عن منهجه الحيوى ، وهو محاولة من جانبه لإقامة بناء فكرى محكم ، يستطيع أن يستوعب كل شارده وو ارده ، فى التاريخ الإنسانى على الأطلاق ، وهو لايدّعى هذا التفسير ، بل يقوم عمليا بتلك المحاولة ، مطبقا لها على الفكر الإنسانى عموما ، العربى الاسلامى ، والفارسى ، واليونانى والرومانى .. الخ ، بحيث بدى منهجه فضفاضاً يتسع بل ويفسر كل شىء !

والحق أنه قد بذل مجهوداً كبيراً يظهر على صفحات كتاباته والتى تنوعت فيها قدرته على العطاء فى الفلسفة والفقة والتاريخ والاجتماع والفيزياء .. الخ .

والسؤال هل استطاع الكاتب حقا أن يقيم بناءه ، كما أراه منذ البداية مُحكماً جداً ؟ ، وهل نجح فعلا فى وضع أسس منهج جديد يمكن الاعتماد عليه كأداة للتحليل العلمى والفهم العميق للظواهر ؟

الحق أنه للاجابة على تساؤلنا هذا ، ينبغى أن نصول ونجول داخل إطارات ضخمة وأنساق متنوعة ، تُعبر عما يسميه بالمبادىء الحيوية لمذهبه . إلا أننا سنقوم بمحاولة أخرى متواضعة ، وعلى الرغم من تواضعها ، إلا أنه يمكننا الإطمئنان لنتائجها ، وتتمثل فى مناقشة الأسس التى قام عليها هذا المنهج ، وبالتالى إذا صحت الأسس فالأمل كبير فى أن يكون البناء الضخم على الأقل قد أُقيم على أسس واضحة غير قابلة للنقاش . وسوف نحدد هذه الأسس فى مقوله « الشكل » لديه .

بادىء ذى بدء ، نجد أن المنهج الحيوى المبنى على مقوله « الشكل » لايسلم من الانتقادات العنيفة والتى من الممكن أن تقوض فكره « الشكل » من أساسها ، ولكيلا تكون هذه البداية مصادرة على المطلوب ، تعالوا بنا نناقش فكرته عن « الشكل » .

لكى يُقيم النقرى فكرته عن « الشكل » كان لزاما عليه تقويض فكره الجوهر وبالتالى المادة ، ليقيم على أنقاضهما معاً فكرته عن « الشكل » ، وهو يستند فى عملية الهدم تلك على إثبات أن المادة ليست هى المبدأ الأول للوجود وذلك عندما يستخدم الفيزياء الحديثة ويثبت عن طريق قانون أينشتين فى الطاقة إمكانية تحول المادة إلى طاقة ، وبالتالى تنهار — فى تصوره — النظرة القديمة والتى تستند على أن المادة هى جوهر الوجود . وبعد إنهيار المادة وبالتالى فكرة الجوهر ، يوضح النقرى فكرته فى أن الكون منذ فجر الوجود قائم على « الشكل » ولاشىء آخر سواه ، وأن كلمات المادة والجوهر والروح تفضى فى النهاية إلى « الشكل » الذى يعبر عنه كل فيلسوف وكل مدرسة فكرية بطريقة مختلفة .

وهذا السرد لايتم فى كتاب النقرى بهذه البساطة

الشديدة التى نعرض بها ، إذ أنه لايحل إشكالية إثبات « الشكل » ودحر المادة ، إلا بعد أن يُكيل للماركسيين وابلاً من الاتهامات والملاحقات فى سياق توضحياته الفيزيائية ، والحق أنه قد صنع منذ البداية خصومه مفتعلة مع المادية الجدلية لم يكن لها داع ، إلا مادعاه من الانتقام !! ممن ؟ ولماذا ؟! لعل السبب يعود لأنهم الوحيدون الذين غرروا بالبشر وبالإنسانية على مدى التاريخ ، فكل إسهاماتهم كانت مجرد تواطؤ ضد « الشكل » !! وتآمر على الحقيقة التى غيّبوها طيلة القرون الماضية ! . ولنترك هذا الجانب الذى لايقدم شيئا ذات قيمة لموضوعنا ، ولننتقل إلى مناقشة خطوات النقرى الفكرية لهدم المادة . ماذا سنرى ؟

لقد أعتمد النقرى على أن المادة هى المرادف للكتلة وبالتالى حينما تتحول الكتلة لطاقة بقانون إينشتين تكون المادة نفسها هى التى تحولت نتيجة عدم وجود فارق فى المعنى بين المادة والكتلة . ونحن نتساءل بدورنا هل فعلا الكتلة هى مرادف للمادة ؟

فى الحقيقة أن هذه النقطة غير محسومة على الاطلاق ، حيث نرى أن الكتلة بُعد من أبعاد المادة وليست مرادفاً لها ، وهى فكرة علمية أُضيفت لكى تحل الاشكال الذى نشأ عن عدم تحديد علمى للمادة ، حيث ظلت المادة تعبيراً غامضا وبالتالى بعيداً عن التجربة العلمية ، وهكذا أستطاعت الكتلة أن تحل الاشكال العلمى ـــ على الرغم من الوقوع دائما فى مشاكل المنهج ـــ فالصورة الأولى التى يمكن تكوينها عن الكتلة فى الواقعية الساذجة تتمثل فى ماهو كبير الحجم ، والخطأ يكمن فى ربط الكتلة بعلاقة ما مع الحجم ، والواقع ليس اكبر الأشياء حجما هو بالضرورة أكبرها كتلة (ككيلو من الحديد وكيلو آخر من القطن) . كان هذا على المستوى الحسى البسيط أما على المستوى التجريبى فيبرز الوزن كعامل جديد أتاح لنا أن نسيطر على الكتلة ، وهذه السيطرة هى ماعُبر عنها بقانون نيوتن الشهير والذى أدخل على فهمنا للكتلة مفهوم الحركة أو أنها فى حالة حركة ، وخرجت الكتلة لأول مرة عن المفهوم التقليدى لها والذى كان يحصرها فيما يحويه الجسم الثابت من مادة وقد صاغ نيوتن قانون على النحو التالى :

الكتلة = القوة × العجلة

وكان طبيعيا أن يزداد فهمنا أكثر للكتلة ، بعد إدخال عنصر الحركة الدائمة ذات السرعة المتغيره ، وبالتالى أصبح ربط هذه السرعة المتغيرة باللحظة الزمنية من أساسيات قانون نيوتن .

ويقفز إنيشتين بالكتلة ، حينما يلقى بها فى آفاق أبعد ، وحينما ترتبط سرعة الكتلة لديه بسرعة الضوء وعلى هذا صاغ قانونه الشهير :

الكتلة = الطاقة × مربع سرعة الضوء

وهو نفس القانون الذى اعتمد عليه النقرى لتقويض مقوله المادة (وسوف نعود إليه بعد قليل) غير أن رحلة الكتلة لم تنته بقانون اينشتين ، فها هو ديراك DIRAK ، الذى أضاف إلى جملة الأفكار السابقة فكرة هامة وهى فكرة إنتشار الالكترونات فى المجال المغناطيسى الكهربى ، ثم حساب قواعد هذه الانتشار[1] .

هذه العُجالة التاريخية لفكرة الكتلة ، تؤكد أن الكتلة كمفهوم إستطاعت على المستوى التجريبى أن تحل المشكلة التاريخية للمادة ، ولنقل كممثلة لها ، إلا أن هذا التمثيل لايسيغ لها بأى حال من الأحوال أن تنتحل هوية المادة ، حيث ماعرضناه لايدلنا على أن الكتلة مرادف للمادة .

ولنلق الضوء أيضا على المادة علنا نخرج بشىء يفيد موضوعنا هذا :

والمادة كمصطلح لغوى تعنى كل شىء يكون مدداً لغيره . وأول من وضع المصطلح واستخدمه فلسفيا هو أرسطو ، ولم تكن معرفته عن المادة مباشرة وإنما معرفة بالمماثلة ، نظراً لصعوبة هذه المعرفة والتى تعود فى الأساس إلى وجودها خارج إطار المعرفة ، فليس ثمة شىء يبقى بعد نزع جميع كيفيات الموجود ، ثم إن المادة ليست من بين المقولات لأنها لاتحمل على شىء ، ولكنها قوة كما أن الصورة فعل . ويشبها أرسطو بالجوهر ، إلا أنه ينفى عنها أن تكون جوهراً ، وذلك لافتقادها خاصيتى الجوهر الأساسيتين حيث أنها ليست موجوداً قائما بذاته ، كما أنها ليست فرداً . ويرى ابن سينا أن المادة واية كانت سببا للجسم فإنها ليست بسبب يُعطى الوجود ، بل السبب يقبل الوجود ، وفى موضع آخر يصفها بانها منبع الظلمة والشر والعدم . بينما تصبح المادة لدى ديكارت هى عين الفضاء الهندسى . إلا

أن المادة فى الفلسفة الماركسية تأخذ وجوداً موضوعيا مستقل عن الوعى الإنسانى ، وترتبط عضويا بالحركة والزمان والمكان ، كما أنها تتطور ذاتيا ، وعلى ذلك توضع المادة فى مقابل الصورة[٢] .

إن ماسقناه من مفاهيم خاصة بالمادة لدى بعض الفلاسفة ، نورده لندلل على عدم إتفاقهم على تعريف واحد ، وبالتالى عدم إستطاعتهم حصر المادة حصراً دقيقا ، حيث رأيناها مرة كقوة ، ومرة أخرى كمنفصلة ومرة ثالثة كفراغ هندسى . هذا الغموض ذاته هو مايستبعد أن يكون للمادة بُعداً واحداً فقط ، وبالتالى فالكتلة ليست إلا إحدى كيفيات المادة . وكما قلنا من قبل أستطاع العلم أن يستغل هذه الكيفية (الكتلة) أقصى درجات الاستغلال ويحصل من خلالها على نتائج مذهلة ، وإذا قيل مادام إصطلاح المادة هشا لهذه الدرجة ، ولايقدم أى منفعة للعلم الحديث فِلمَ التمسك ؟؟ أليس إصطلاح « الشكل » هنا يعبر عن حقيقة أكثر واقعية ؟

نقول حتى ولو أفترضنا صحة هذه الهشاشة فى المصطلح ، ونحن لاندعى أن مفهوم المادة واضح بذاته ومحدد ، لأنه إذا صح هذا ، فلم يعدُ هناك أدنى داعى لمناقشته الآن ، وكنا أسترحنا وأكتفينا به عملية إحلاله إذن بمفهوم آخر ، على الأقل ينبغى أن يكون متمتعاً بحد أدنى من الوضوح ، بل والعلمية ، وإفتراض إحلاله « بالشكل » لن يحل إشكالية وضوحه ، حيث أن « الشكل » تعبير أعرض وأوسع ، بل ويحتمل أكثر مما يحتمله تعبير المادة ، وهو بلغة المناطقة تعريفٌ غير جامع ولا مانع ، وبالتالى تعريفا غير علمي ، بحيث أننا لايمكننا على الاطلاق إستخدامه فى تجاربنا العلمية المعملية ، أى لايمكن قياسه ولا وزنه ولا توجد قاعدة يتحدد على أساسها ، مع غض الطرف عن إيحاءاته المبهمة والتى تشير بضبابية ما ، وتؤدى نهائيا إلى حال أتراكسيا لا تدفع ولاتعمل على إرتقاء العلم وتقدمها .

وهكذا من خلال كل من العرضين عن الكتلة والمادة لانستطيع أن نقول بأننا كنا نتحدث عن شيء واحد ، كما أن القول بأننا قد تحدثنا عن شيء واحد ولكن أولهما فى سياقه العلمى (التجريبى) وثانيهما فى سياقه (النظرى) الفلسفى ، فسيكون ضربا من الخلط الذى لانستطيع تبريره إلا بحجج وأسباب واهية . إلا أننا سنسير من البقرى إلى نهاية المطاف وسنفترض أن المادة هى المرادف للكتلة ، حتى هذا التسليم من جانبنا لن يستطيع إنقاذ فكرته وسوف تفتقد لأساسيات كثيرة لكى تكتمل ولنرى ذلك بأنفسنا :

نعود إلى قانون إينتشين فى الطاقة ــ والذى أجلنا الحديث عنه منذ قليل :

الكتلة = الطاقة × ربع سرعة الضوء .

هذا القانون الذى يستنتج منه إنتهاء أسطورة المادة الى الأبد ، .فالنقرى يستند فى نقده على أن تحول الكتلة لطاقة كفيل بجعل المادة تفقد المشروعية فى أن تظل هى المبدأ الأول كما يدعى الماديون ، وإذا غضضنا النظر عن الفكرة التى تقول بأن التحول الذى يحدث للمادة من صورة إلى أخرى ، لايغير من كونها مادة ، بحيث تصبح كل الصور التى تتحول إليها المادة صوراً جديدة لها ، حتى ولو كانت الصورة المتخذة والجديدة هى الطاقة ، سنترك هذه الفكرة لنناقش أفكاره التى عرضها ، فهو يبنى نقده على أن علامة = واضحة تماما للعيان ولاتحتاج لبرهان فى أن الكتلة هى الطاقة . والذى نعجب له أنه يفهم علامة التساوى هنا فهما خاصا به ، فعلامة التساوى لاتعنى على الاطلاق إمكانية أن يكون طرفا المعادلة واحداً ، وبمعنى آخر علامة التساوى لاتعبر عن قانون الهوية الأرسطى فى أن ا هى ا ، لاننا إذا قلنا بهذا المعنى فأن ثلاثة كيلوات من التفاح = عشرين فرنكا ، فلا نستطيع على الإطلاق أن نقول أن التفاحات قد تحولت إلى فرنكات ، وبهذا نفهم من علامة التساوى هنا أنهما فى علاقة تساوى فى القيمة ليس أكثر . إذن علامة التساوى تعبر دائما عن علاقة توازن مابين طرفى المعادلة من الممكن أن يكون فى القيمة كما رأينا ، أو فى الحجم ، أو فى الشكل[٣] . وليس بالضرورة أن تكون هذه العلامة مرادفة للتحول . وحتى إذا سلمنا معه بأن علاقة التساوى تلك تفيد التحول ، فسنجد أنفسنا أمام معضلة أخرى ستبرز لنا وهى أن صياغة القانون على النحو السابق

الكتلة = الطاقة × مربع سرعة الضوء

لاتعنى على الاطلاق أن طرفى المعادلة هما الكتلة والطاقة وحدهما ، لأننا إذا افترضنا أن الكتلة تعنى الرمز (ا) والطاقة الرمز (ب) فإن الضرب فى مربع سرعة الضوء سيعنى رمزاً

آخر وهو (جـ) ، أى أننا لانستطيع القول أن المعادلة تقول ا= ب بل الصحيح أن نقول أن ا= ب حينما تضرب (ب) × جـ٢ ، ومن الممكن أن يُقال أن ماأعطيناه الرمز (جـ) هو مُعامل ولايدخل كطرف قائم بذاته فى المعادلة ، كالحرارة مثلا عند تسخين الماء لتحويله لبخار ، ولكن المسألة ليست ببساطة إعتباره معاملاً ، فالحرارة يمكننا الاتيان بها معمليا على المستوى التجريبى ، ولكن الضرب فى سرعة الضوء تربيع تظل معضلة العلم التجريبى حتى قرون قادمة ، لذا فإعتباره معاملا يُجانب الحقيقة ، ويعتمد على تشبيه غير جائز من الناحية التجريبية .

وعلى الرغم من هذا كله لاتنتهى مشاكل القانون ، حيث القول بأن الكتلة هى الطاقة يثير قضية أخرى على قدر كبير من الأهمية ، وهى أن الكتلة ترتبط فى علاقات مع الكتل الأخرى حولها ، أى أن هناك نسقا مُعقداً من العلاقات التى تربطها بغيرها ، هذا النسق يختلف تمام الاختلاف فى حالة الطاقة ، حيث أن الطاقة أيضا ترتبط بنسق مُعقد من العلاقات فيما بينها وبين ماحولها ، وإذا أضفنا أنهما يختلفان أيضا فى مجموع أنساق العلاقات الداخلية لكل منهما ، وضعنا أيدينا على التمايز التام بين الكتلة والطاقة . حتى فى مجال الطاقة ، مازال العلماء يضعون أيديهم على حقائق جديدة ومذهلة ، فقد كان من المعروف مثلا أن النيوترينو Neutrino والفوتون Photon ، كلاهما ذو كتلة تساوى الصفر(٤) ، ولكن التجارب الحديثة ترى أن هذه الكتلة لاتساوى الصفر تماما وإن كانت صغيرة جداً .

والدراسات حول تلاشى النواه ، خاصة فيما يسمى بتلاشى بيتا Beta تؤكد هذا ، فحينما يتحول النيوترون إلى بروتون والكترون ونيوترينو ، ينطلق الجسمان الأخيران من النواه بينما يظل البروتون المتولد فى الداخل . ومن السهل مشاهدة البروتون والالكترون الناتجين عن عملية التلاشى ، الأول الذى لاينطبق على النيوترينو ، الذى تكاد تستحيل مشاهدته ، وإفتراض وجوده يتم على أساس قانونى الحفاظ على الطاقة والحفاظ على كمية الحركة . إنه بدون وجود هذا الجسيم ، تبدو عملية التلاشى وكأنها تؤدى إلى إختفاء جزء معين من الطاقة ومن كمية الحركة . والتجارب المتقدمة التى أُجريت مؤخراً فى الاتحاد السوفيتى وعرضت نتائجها فى المؤتمر الذى خصص عن النيوترينو والذى عقد فى ١٩٨٠ فى ولاية فلوريدا بالولايات المتحدة ، هذه التجارب إعتمدت فى الأساس على دراسة عملية تلاشى نواة التريتيوم(٥) ، الموجودة فى جزىء الحامض الأمنيى فالين ($C_5 H_{11} NO_2$) ، قد عوضت إثنتان من ذرات الهيدروجين فى هذا الجزىء بذرتين من التريتيوم . وتطرأ بين الحين والآخر على أحد النيوترينين الموجودين فى التريتيوم عملية تلاشى بيتا حيث يطلق إلكترونا ونيوترنيو ، هذا وقد أجريت قياسات دقيقية ذات حساسية عليا على الالكترون ، بغرض إستنتاج خواص النيوترينو المرافق والذى تصعب مشاهدته ، وتوصلت المجموعة السوفيتية التى ترأسها دكتور أوليج إيجوروف فى المؤتمر المشار إليه إلى تحديد كتلة النيوترينو بحوالى ٣٥ الكترون فولت(٦) . وقد توصل لنفس النتيجة العالم الكندى دكتور جون سيمبسون بعد تجارب إعتمدت على تكنيك آخر(٧) ، وبهذا يمكن لانسان القرن الحادى والعشرين تخيل أن أعداداً هائلة من النيوترينوات ذات الكتلة . كفيلة بخلق كتلة حقيقية خاصة بعد ثبوت أنها تحتفظ فعليا بكتلة ، بل أكثر من هذا يمكنها توفير كتلة تعمل على تغيير الترابط الجاذب لمجرات الكون .

كان هذا فى مجال الكتلة والطاقة فماذا عن الشكل ؟ وبالاضافة لما جاء عرضا فيما سبق خاصا بالشكل نضيف أن مفهوم الشكل يظهر هُلاميا أمامنا ولايعبر عن حقيقة موضوعية يمكن إختبار درجاتها بالعلم التجريبى فمثلا تتكون الذرة من شكل خارجى يعطيها اسم الذرة ، لكنها تنطوى داخليا على مايكون تشكيلها منقول أن هناك النواة

---

١ ـــ د.يحيى هويدى : « الفلسفة الوضعية فى الميزان » فى الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٣٧٣ .
فلسفة علم المنطق ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ،
١٩٧٢ ، ص ١٧ ، ص ١٨ .
٢ ـــ د.مراد وهبة : المعجم الفلسفى ، ط ٣ ، دار الثقافة

٣ ـــ لايفهم من الشكل هنا المصطلح الخاص بالنقرى ليحله محل الجوهر .

والبروتون والنيترون .. الخ ، والتعامل معهما فى هذه الحالة يتم بفهمنا لكل عنصر على حده ، وبفهمنا لطبيعة الذرة على المستوى الطبيعى ، إلا أننا بإطلاق « الشكل » على هذه المستويات جميعها ، نخلط بين هذه المستويات ونغض النظر عن التمايز الحاصل بينها والذى عن طريقه إستطعنا أن نتعامل مع الظاهرة على المستوى التجريبى العلمى ، « فالشكل » فى هذه الحالة يبدو وكأننا قد صممنا على التراجع بالتطور العلمى القهقرى وذلك كما أسلفنا لاستحالة التجريب ، صحيح أن النقرى يُقدم تفسيراً لأن يحتمل الشكل ماهو داخلى وخارجى ، كالتفاحة التى قدم لونها الأحمر من الخارج والأبيض من الداخل على أن كمية الضوء هى التى تغير من اللونين . هذا التفسير يمكن قبوله ميتافيزيقيا ، إلا أنه يفقد أهم مايستند عليه العلم التجريبى وهو التحديد الدقيق الذى يمكننا من الوزن والقياس والتحكم الدقيق فى الظاهرة موضع البحث . وعلى هذا فإعتبار القيمة والحجم وما إليهما من العلاقات هى تعبير عن الشكل ، نقول يمكننا القول بهذا ، إلا أننا سنقول ذلك وينبغى أن نضحى فى نفس الوقت بالعلم الذى يستند أساساً على التصنيف ، فحينا نقول مثلا عن الوزن أنه شكل ، فنكون قد حولنا المصطلح العلمى وزن إلى مصطلح آخر تمتنع معه التجربة العلمية ، وإذا حولنا المصطلح حجم إلى الشكل فنكون أيضا قد حرمنا الظاهرة مما يعطيها مسوغا علميا عند التجربة ، لأننا لن نفرق فى الشكل إذا ما كان مكونا من حديد أو قطن أو أية خامات أخرى ، مقولة الشكل إذا ليست علمية ، بل وتفرغ المصطلحات العلمية من أهم مضامينها التى أتاحت لها من قبل الفرصة فى الإختبار التجريبى .

فالشكل مقوله غير علمية من حيث أنها لاتقدم شيئا محدداً يمكن تجربته علميا وهى فى نفس الوقت لم تستطع أن تحل إشكال الكون بل على العكس قد أجلت حل المشكلة لما شاء الله .

تلك هى بعض التساؤلات القليلة التى وجدنا أنفسنا إزاءها عند مناقشة كتابات النقرى ، وهى فى حاجة إلى إجابات واضحة ومحددة ، تستطيع أن تجيب وبعمق على ماأثرناه من مشكلات عديدة .

ومرة أخرى هذا لاينفى أهمية الموضوع المطروق من جانب النقرى ، خاصة وهو يحاول تقديم منهج وبناء ضخم ، ولاتسلم مثل هذه الطموحات من النقد ، والنقد العنيف .



٤ ـــ الكتلة المقصودة هنا هى الكتلة فى حالة السكون وليست الكتلة الحركية .

٥ ـــ وهو نظير نووى ثقيل للهيدروجين .

٦ ـــ وهى وحدة للطاقة تستعمل فى مجال الجسيمات الأساسية لتحديد الكتلة وهى تعادل : ١٫٦ × ١٠ – ١٩ جول .

٧ ـــ مجلة الثقافة العالمية ، العدد ٢ ، المجلد ١ ، يناير ١٩٨٢ ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ص ١٩٦ ـــ ١٩٧ .

ثلاث شمعات للنهر

د . سيد البحراوى

« ثلاث شمعات للنهر » هى المجموعة القصصية الأولى للكاتب المتمكن أحمد والى ، صدرت أخيراً فى طباعة أنيقة أشرف عليها الفنان محمد بغدادى الذى يستحق التحية لإحساسه المرهف بالكلمة وباحترامها والتقاط محتواها وإعطائها حقها المناسب من التشكيل اللونى والمساحى والطباعى بصفة عامة .

والمجموعة تنقسم إلى مجموعتين : كتابين حسب تعبير صاحبها . يضم كل منهما تسع قصص ذات عالم واحد أو عوالم متقاربة . ومع ذلك ، فإن للكتابين طوابع مشتركة تبرر الى حد كبير — وضعهما فى إطار مطبوع واحد مبرر كاتباً ذا قسمات وملامح متميزة .

إن المجموعة تقدم حالماً متميزاً برهافته وببساطته ودقته فى نفس الوقت ، عالم منظور اليه بوعى فرد واحد ، ولكنه وعى متطور يبدأ منذ الطفوله وينتهى إلى الشباب . فى الكتاب الأول تبرز بشكل غالب رؤية الطفل (حول السنوات الخمس) وعالمه ، ويرى الآخرين من خلال هذه الرؤية الذكية والحساسة أما الكتاب الثانى فتستمر فيه رؤية الطفل ولكنه يخرج من عالمه المحدود الضيق (نفسه وأسرته) إلى عالم أرحب . عالم البشر المحيطين به فى القرية ، وبعد ذلك فى المدينة (فى سن أكبر) . وفى كلا العالمين يسيطر اختيار واضح للبشر المجهدين والمنهوكين والعاملين دون جدوى حقيقية تعود عليهم . وفى بعض القصص يبرز بوضوح السبب فى هذا المجهود الضائع ، أقصد الاستغلال الطبقى ، ولكن فى معظم القصص يختفى هذا السبب ، ولكنه يبقى كامناً فى سلوك البشر وفى وعيهم أو فى وعى المتلقى الذى تصله إشارات الكاتب الخفية فى قصص الكتاب الأول يبدو الطفل قوياً ولطيفاً ومتفجراً بالحياة وطموحاً إلى عالم أكبر من عالمه ، ويسعى دؤوباً فى هذا الطريق . ويجد من الأكثر منه سناً تأييداً لهذا الطموح ، ولكن لحظة التحقيق لهذا الطموح يفاجأ الطفل بقمع عنيف حتى من بعض الذين يؤيدونه (صورة العم الشاب أساسا) . وهو قمع لا يبدو مبرراً على الاطلاق فى نظر الطفل ، ونظر الكاتب أيضاً ولكنه لا يمتلك امكانية دفعه فيلجأ إلى البكاء (راجع قصة « يوم صار كبيراً ») . ومع ذلك فهو رويداً رويداً ينمو ويكبر ويصبح أكثر قدرة على المواجهة ، اعتماداً على عناصر الحب الكامنة التى يحملها له قاهروه ، لأنهم أهله .

أما فى قصص الكتاب الثانى فإن القهر الواقع على البشر يبدو فى كثير من الأحيان منطقياً ذا أسباب اجتماعية ، ولكنه وأحيان أخرى يبدو ميتا فيزيقياً ، وخاصة فى كثير من القصص التى تنتهى نهايات فاجعة (الموت الفجائى أو الغياب النهائى أو الصمم .. الخ ، راجع قصص : مطار جميل أخرس ، يوم رخاء ، زحام الشارع الكبير ، الثلاثة ، صاحب المولد) . وهذه المشكلة ، الموت الفجائى ، أو الغياب يمكن أن نجدها أيضا فى قصص الكتاب الأول مثل (أمطار ، حكاية عن العم ، والحصاد) . بل أنه فى بعضها يكاد يصل إلى حد الميلودراما كما هو الحال فى (الحصاد) ولكنه ينقذها بفضل تقطيع المشاهد واللجوء إلى تعدد المنظورات .

إن الكاتب . فى هذه القصص ـــ يقيم مزاوجة جميلة بين السرد والرسم بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر . ففى القصة دائماً حدث واضح نامٍ ومنظور . سواء كان داخلياً أو خارجياً . ولكن الكاتب يغلف سرده بلغة شاعرية رقيقة تحيط بالحدث وتعمقه وتجعلنا قادرين على الغوص فى منحنيات الشخصية (أو الشخصيات) وفى دواخلها العميقة وذلك عبر نفس غنائى واضح يزداد فى بعض القصص ويقل فى بعضها . ولا يختل هذا التوازن بين السرد والرسم الا فى قصتين من قصص المجموعة ففى قصة « اللباس التحتانى » يطغى الحدث على اللوحة الجميلة فيفسرها ـــ فى تقديرى ـــ وكان من الأفضل أن تبقى القصة اللوحة ـــ بدون الجملة الأخيرة وفى القصة الجميلة « أيام العائلة الكبيرة » يطغى الرسم على القصة فتفتقد الحدث وبالتالى تفتقد بنية القصة القصيرة ، ونكون أقرب إلى فصل جميل فى رواية ينبغى أن يكتب .

وهكذا فإن هذا الكتاب يقدم لنا كاتباً يحمل أصفى وأفضل حصائص كتاب القصة القصيرة الجدد الذين يمتلكون رؤية شمولية للعالم تجعلهم لا ينغلقون على ذواتهم ، دون إعتقالها ، فيقيمون جدلًا بينهم وبين العالم الخارجى ـــ الذى يدركون جدليته أيضاً . وهذا يجعلهم قادرين على اكتشاف صيرورته التى تحمل الضرورة ـــ مزيجاً من الألم والأقل . ورغم عنصر الموت الفجائى الذى يشكل ملمحاً أساسياً . فى رؤية احمد والى ، يظل وعيه بالامل والحياة الدافقة قائما وقوياً فى مختلف القصص .

وردة على خد موسكو

هذا هو عنوان المجموعة الأخيرة من قصائد **سمير عبد الباق** ، الشاعر المصرى الذى ينشر قصائده منذ الستينيات ، وصدرت أول مجموعة له (**كلام من القلب**) سنة ١٩٦٧ . وهذه المجموعة هى الرابعة عشر فى سلسلة أعماله التى تنوعت بين القصيدة الغنائية والقصيدة الدرامية . وهى تتضمن احدى عشرة قصيدة بالإضافة إلى سلسلة من القصائد المتصلة بحيث تمثل قصيدة واحدة بعنوان « **الأوله الآخره فى غرام القاهرة** » سبق أن نشرت من قبل .

ورغم أن قصائد المجموعة الإحدى عشر أو معظمها ترتبط بموسكو بطريقة أو بأخرى . مما يبرر إهداءها للعيد السبعين للثورة السوفيتيه المجيدة ، إلا أن خصائصها العامة لا تختلف كثيراً عن الخصائص التى تميز فن سمير عبد الباق فى غيرها من أعماله . ويمكننا أن نوجز هذه الخصائص فيما يلى :

١ ـــ سمير عبد الباق شاعر يسارى بالفطرة كما يقولون ، فمجمل أفكاره ومشاعره وأحاسيسه تنطلق من موقعه الطبقى وانحيازه الواضح للفقراء ، سواء فى فرحهم أو حزنهم ، (راجع القصيدة الأقرب الى نشيد العمل . احنا العمال المصرين) وفى هذا السياق يندرج حماسه لحياة الفلاحين الفقراء رغم أساهم ورغم زهقه منهم فى كثير من الحالات . ولكنهم دائما فى قلبه يحكمون مشاعره ولا يستطيع أن ينساهم حتى وهو على نهر الدون أو ثلوج موسكو أو كرنفالاتها .

٢ ـــ وهذه السمة الأولى تمتد إلى فن سمير الشعرى ، بحيث يمكننا أن **نلاحظ طغيان نمط الشعر والحكمة الشعبية فى كثير من القصائد بحيث تأتى الحكمة تقريرية تماماً كما هو حال الحكمة الشعبية ، كما يأتى الشعر متمسكاً بالمنطق الشعبى فى علاقات السطور ببعضها البعض أو المقطوعات ببعضها البعض . ويتصل بهذا ما**

يمكن أن نلاحظه أيضاً من غياب الكثافة الشعرية وسيطرة النثرية أو السردية التى تذكرنا بمواويل الفلاحين ذات الطابع القصصى ، وليس بالطبع المواويل الغنائية ذات الكثافة العالية ، وهذه لا نجدها ــ فى هذا الديوان ــ إلا فى بعض أجزاء من بعض القصائد (مثلاً قصيدة « مسافات العيد ») .

٣ ــ ربما أدى التزام سمير عبد الباقى بمضمون شعبه وبمنطلق بنائه للشعر الى حرص واضح على القافية ، بحيث لا تخلو قصيدة من نظام ما للقافية . صحيح أن هذه القافية لا تسير على النظام التقليدى ، كما أنها لا تؤدى الى الحشد كما هو الحال فى الشعر التقليدى ، ولكن وجودها الراسخ يمثل عبئاً واضحاً على الأذن ، وفى بعض الأحيان تحكم المعنى ولا تخدمه .

٤ ــ ولا شك أن هذه الخصائص جميعاً تشكل نمطاً من الشعر يؤدى وظيفة شعرية معينة فى ارتباطه بالجماهير وليس بالمثقفين الذين يرون فى المباشرة عيباً ــ وهى وظيفة التحريض والتوعية . وهى وظيفة أساسية بالنسبة للشعر وللفن بصفة عامة . غير أنها ــ كى تتحقق ــ فإن الاتصال بالجماهير (وهو أمر شبه محرم فى مجتمعنا) شىء ضرورى لحياة القصيدة ، لأن القراءة الباردة تفقدها جزءا أساسياً من تشكيلها ومن وظيفتها .

تحقيق درامى فى حادث عارض

هذا نص مسرحى جيد كتبه الشاعر درويش الأسيوطى عن حادث مقتل سليمان خاطر . يشير بوضوح إلى أن الأسيوطى يمتلك ــ بالفعل ــ الامكانيات الدرامية بجانب الامكانيات الشعرية ، ويقيم بينهما تزاوجاً ناجحاً .

فهو يعرف قوانين الصراع جيداً وكيفية توزيع الأدوار وكيفيه تحديد الشخصيات عبر الحوار الشعرى بمستوياته المتعددة وتوزيع المشاهد حرصاً على تعميق الصراع من ناحية ، وعلى تحقيق التسويق من ناحية أخرى .

إن الشخصيات الاساسية الاربع شاطر (خاطر) والأم والمحقق (السلطة / أمريكا) والكاتب (السلطة الصحة / اسرائيل) تتخذ بالفعل خصائص مميزة ، ولكنها تبقى ــ فى النهاية ــ تجريدية أكثر مما ينبغى ، ولم ينقذها من هذا ــ وربما لم يكن هذا الانقاذ مطلوباً ــ رشاقة الحوار والانتقالات بين المشاهد السبعة التى ترتد إلى ثلاثة تواريخ أساسية بالاضافة الى لحظة الحاضر وهى حفر قناة السويس وحرب ٥٦ وحرب ٦٧ وخاصة ضرب مدرسة بحر البقر التى شهدها شاطر واثرت فيه .

ومما لا شك فيه أن قصر العمل قد قلص كثيراً من امكانيات تعميق هذه الشخصيات والايغال فى أبعاد الصراع الأساسى عبر صراعات فرعية تغذيه وتجعله أكثر ثراءً وتعدداً وأقل أحادية ، وهذا ما نعتقد أن الشاعر يستطيعه لو كتب فى نصوص قادمة .

أما فى حدود مسرحية الفصل الواحد اذا جاز ادخال هذا النص فى إطارها ، فإن العمل عمل درامى جيد ويستحق صاحبة التهنئة عليه .



لقاء دولى وحوار أمريكى سوفيتى حول أدب الخيال العلمى

عرض وترجمة : **سمير محمود الأمير**

عقد فى الإتحاد السوفيتى أواخر العام الماضى مؤتمر حول « الخيال العلمى ومستقبل الجنس البشرى » وإشترك فيه أدباء من « ١٧ » دولة منهم فردريك بول Frederick Pohl- وهارى هاريسون Harry Harrison من الولايات المتحدة وليبون ديلوف Lyuben Dilov من بلغاريا وجون برنر John Brunner من بريطانيا وكونراد فيالكوفسكى من بولنده وكلود آفيس Cloude Avice من فرنسا وهينير رانك Heiner Rank من ألمانيا الغربية .

وقد ساعد جو الحرية الذى غلف المؤتمر على الصراحة فى تبادل الآراء حول المشكلات التى تواجهها البشرية فى حاضرها ومستقبلها وحول دور قصص الخيال العلمى ، وفى نهاية المؤتمر إلتقى الصحفى السوفيتى آناتولى بريتشكوف باثنين من أبرز كتاب الخيال العلمى هما هارى هاريسون وفردريك بول .

لقاء مع هارى هاريسون الخيال العلمى فى خدمة البشرية .

سؤال : لاشك فى أن الخيال العلمى أصبح أدباً جماهيرياً . هل تتفقون مع وجهة النظر القائلة بأن هذه الجماهيرية لا ترجع فقط لكون الخيال العلمى أدباً مسلياً ولكنها ترجع إلى أسباب أخرى .. ؟؟

جواب : نعم بالتأكيد فالناس فى أنحاء العالم يقبلون على قصص الخيال العلمى ليس لكونها ممتعة فحسب رغم تسليمنا بأن القصص الجافة لا تلقى إقبالاً .. لكن التسلية فى حد ذاتها تشكل عنصراً واحداً فقط من عناصر هذا الأسلوب ، يبقى ملمح هام جداً وهو قدرة هذا الأسلوب على زيادة إتساع أفق جماهير القراء ...

فاليوم لا يعرف أسلوب الخيال العلمى حدوداً إقليمية بالضبط كما لا يوجد علم إقليمى فالجدول الدورى Periodic table (١) هو نفسه فى كل بلدان العالم ، والخيال العلمى أيضاً يفهمه القارىء فى أى مكان بغض النظر عن جنسه وعقيدته ورأيه السياسى وعلينا أن ندرك أن أسلوب الخيال العلمى يغطى مساحة واسعة من ثقافة البشرية ، تلك المساحة التى تمكننا من إدراك العالم ومعرفة قوانينه وعلى المبدع أن يفكر دائما فى القارىء وأن يساعده على أن يصبح كائنا إنسانياً يتمتع بعقلية نظيفة .. ولهذا أعتقد أن أدب الخيال العلمى يجب أن

يكون دائماً فى خدمة البشرية .

سؤال : معروف أن أدب الخيال العلمى أعطى ميلاءاً لفكرة « حرب الكواكب » التى إستعارها بعض السياسين فيما بعد وأعطوها الشكل المعروف الأن باسم « مبادرة الدفاع الإستراتيجى » ما رأيكم فى هذا ؟؟

جواب : هذا صحيح ، لكن الذى أقصده هو « الأدب الجيد » وهو ما تحتاجة البشرية الان بشكل مُلح . بالطبع هناك كتابات مخالفة لمفهوم الأدب الجيد وهى منتشرة وبعضها يتحول إلى أفلام سنيمائية وبراعج تليفزيونية وفى الولايات المتحدة الأمريكية ساعد هذا النوع على إنتشار ظاهرة العنف وعلى تنمية الأفكار المؤيدة للحرب ، أما بالنسبة لحرب الكواكب كموضوع من موضعات الخيال العلمى فلهى محض هراء . ومبادراة الدفاع الإستراتيجى إيضاً هراء محفوف بالأخطار وهى ليست فكرة دفاعية كما يدعون لكنها غاية فى العدوانية ويرى كثير من العلماء أنها مخاطرة لا جدوى منها ولا يمكن أن تكون محل التطبيق العلمى وهى فى نهاية الأمر تبذير للمال وللإمكانات العقلية .

سؤال : دعنا نعود إلى ما اسميته « أدب الخيال العلمى الجيد » ما هى أهدافه فى عصر التسلح الذى نعيشه الآن ؟؟

جواب : ربما تعلم أننى أحد الذين ساهموا فى صياغة الوثيقة النهائية للمؤتمر والتى أعطت إهتماماً عظيماً لمصير حضارتنا ومستقبل النوع الإنسانى ... أعرف أننا مجرد مبدعين وليس كل شيء فى سلطتنا ولكن يمكننا أن نجذب إهتمام القراء إلى أهم المشكلات العالمية فالمؤتمر مكرس لقضية «**الخيال العلمى ومستقبل البشرية** » وهو موضوع جيد ومُلح ولقد أكدنا فى إجتماعاتنا على ضرورة إتخاذ بعض القرارات وعلى إظهار ما يمكن فعله للتخلص من الكارثة النووية المحتملة وكذا المخاطر الأُخرى كتلوث البيئة وتدمير الغابات والمجاعات والأمراض وأعتقد أن هدف الخيال العلمى هو شرح تلك المشكلات » .

سؤال : **مستر « هاريسون » ألا تعتقد أنه على المدى الطويل يمكن للبشرية أن تتغلب على هذه المخاطر وأن تمتلك مستقبلاً آمنا ؟؟**

جواب : أنا لست متفائلًا ولا متشائماً .. أنا واقعى ... أننى أتمنى أن تمتلك البشرية هذا المستقبل لكننا يجب أن نناضل من أجل هذا المستقبل ، والكثيرون يفهمون ذلك حتى أننا نسمع عن جنرالات فى بلاد كثيرة تناضل من أجل السلام .

سؤال : التخلص من الحروب والصراعات المسلحة قد يصبح مسألة ممكنة إذا أكتسب الناس فى كل مكان « عقلية جديدة » فى تناولهم لحل المشكلات الدولية وهذا ما أكد عليه كثيرون ممن تحدثوا فى المؤتمر ما هو تعليقكم ؟؟

جواب : أتفق معك تماماً ... واكتساب هذه العقلية الجديدة يمكن أن يكون حقيقة لو تمكنا نحن معشر الكتاب من إقناع معارضى هذه « العقلية » أنه لا بديل آخر أمامهم وأن الحرب وحياة البشرية مسألتان متعارضتان ويجب أن تكون « العقلية الجديدة » موضوعاً لقصص الخيال العلمى وهذا الإتجاه موجود فى بعض الكتابات .

سؤال : مستر هاريسون .. فى منتصف السبعينيات كنت منظماً لأول مؤتمر للخيال العلمى فى « أيرلنده » حيث تعيش الآن .. هل إزداد عدد الكتاب المنضمين للمنظمة العالمية لكتاب الخيال العلمى ، وما رأيك كأحد خبراء هذا الفن فى نتائج المؤتمر الأخير ؟؟

جواب : منذ سنوات قليلة إستطعت أن أجمع لأول مرة مجموعة دولية كبيرة من كتاب الخيال العلمى وكان هذا تحقيقاً لفكرتى التى حلمت بها كثيراً وهى أن أجمع كتاب الخيال العلمى فى منظمتهم الخاصة . ومنذ ذلك الحين حدثت أشياء إيجابية ، لقد إزدادت صلابه هذه المنظمة وأصبحت مجموعة أكثر إتساعاً الآن . أما بالنسبة لمؤتمر « **موسكو** » فقد كان ناجحاً بصورة عظيمة ، بل أكثر نجاحاً مما توقعه كثير منا .. أتمنى أن نكون قد تمكنا من أن نقول شيئاً هاماً للعالم ... **لقد أثبت المؤتمر أن كتاب الشرق والغرب يمكن أن يلتقوا ويناقشوا مشكلات البشر والكون ويمكن أن يكون لديهم وجهات نظر متطابقة بالنسبة لحلول هذه المشكلات . لقد كان مؤتمر موسكو تتويجاً لتعاوننا فى السنوات السابقة .**

« الخيال العلمى تنبؤ أم تحذير ؟ »
لقاء مع الكاتب الأمريكى
« فردريك بول »

سؤال : مؤتمر الخيال العلمى الذى شاركتم فيه ناقش موضوعاً هاماً وهو « الخيال العلمى ومستقبل البشرية » كيف ترى هذا المستقبل ؟؟

جواب : بالإضافة لعملى الأدبى أعمل فى البحوث العلمية الخاصة بالعلم المعروف الآن بعلم المستقبل Futurology. وفى هذا السياق دعنى أقتبس من « دينيس جابور » Dennis Gabor أحد الرواد المؤسسين لهذا العلم فهو يقول « **ليس بمقدورنا أن نتنبأ بالمستقبل ولكن بمقدورنا أن نصنعه** » .... أعتقد أن الخيال العلمى عندما يتعامل مع موضوعة المستقبل يصبح عبارة عن كاتالوج Catalogue يحتوى على كل أشكال الحياة الممكنة فى المستقبل . ولا شك فى أن الخيال العلمى يستطيع التنبؤ بمواقف معينة ، فعلى سبيل المثال « إذا إندلعت الحرب النووية ستفنى البشرية » لكننى مازلت أعتقد أن كثيراً من قصص الخيال العلمى لا يهدف إلى التنبؤ بالمستقبل ولكن إلى تحذير البشرية . فاليوم تتهدد البشرية أخطار كثيرة مثل الكارثة الهائلة فى حالة نشوب حرب نووية ، وحتى بدون هذه الحرب هناك أخطار مثل تدمير البيئة وتهتك طبقة الأوزون OZON Loyer وتلوث الأنهار والبحيرات وحتى المحيطات .. كل هذه الأشياء لا توجد فى الخيال ، أنها حقائق واقعية ولذا أعتقد أن البشرية تعيش مرحلة صعبة فى تاريخها ..

سؤال : بعد كل هذا يا مستر بول هل أنت متفائل أم متشائم ؟؟

جواب : رغم الصورة القائمة التى رسمتها فأنا متفائل .. أعتقد أننا سنحيا ، وأن أبناء أطفالنا سوف يستمتعون بعالم أكثر سعادةً ونقاءاً وأنا أيضاً متفائل بخصوص المشكلات المتعلقة بالكشوف الفضائية ، وأتخيل أن نقل التجمعات السكانية إلى الفضاء مسألة سوف تكون ممكنة فى المستقبل ، وأعتقد أن كل واحدة من المحطات الفضائية التى يمكن للإنسان أن يضعها يمكن أن تسع مليون نسمة ، كما يمكن أن نبنى صناعتنا فى الفضاء وننقل إليها المواد الخام عبر مدافع معينة توضع على سطح القمر . وسيكون هذا الأمر مكلفاً فى بدايته ولكن التكلفة ستصبح قليلة جداً فيما بعد ، وسوف نكون قادرين على إرسال سفن الفضاء من هذه المحطات إلى الكواكب والمجرات الأخرى ، وهذا هو مستقبل الفضاء كما أتوقعه فى القرن الحادى والعشرين أو بعده بقليل ...

سؤال : فى العديد من الكلمات التى ألقيت فى المؤتمر إستحوذ المستقبل السلمى للبشرية على إهتمام بالغ وأكد المتحدثون على ضرورة وضع حد لتبديد المصادر الطبيعية ولتلوث البيئة ... ما هو فى رأيكم الإسهام المنوط بمبدعى الخيال العلمى ؟

جواب : أعتقد أنه عن طريق التأكيد على النتائج التى توصلنا إليها فى مؤتمر موسكو يمكن لمبدع الخيال العلمى أن يعلمنا أن نكون أكثر حرصاً ونحن نتعامل فى الشئون الدولية وإيضاً فى علاقتنا الطبيعية والبيئة ، لقد ذكرنا الكاتب البريطانى جون برنر John Brunner فى كلمته التى ألقاها « **اننا لا نرث الأض من آبائنا لكننا على وجه الدقة نستعيرها من أبنائنا** » وهذه حقيقة يجب أن تكون محل إهتمام كاتب الخيال العلمى .

سؤال : اليوم يوجد فهم متنامٍ بالنسبة لما نسميه « بالعقلية الجديدة » فى تناول العلاقات الدولية والتى يعتبر رفض الحلول العسكرية جزءاً أصيلاً فى تكوينها ... ما تعليقكم ؟؟

جواب : أعتقد أن كل المشاحنات بين الدول يجب أن تحل بالوسائل السلمية وأتمنى أن تعمل الأمم المتحدة ليس فقط كمؤتمر لمناقشة مشكلات العالم ولكن كبرلمان قادر على حل المشكلات بطرق أكثر فاعلية ، وقبل هذا يجب علينا جميعاً أن نظهر تسامحاً وتفهماً أكثر فى الشئون الدولية .... إن موضوعات .. كالتسامح والتعاطف هى موضوعات جوهرية بالنسبة لى ككاتب لروايات الخيال العلمى . ومنذ فترة ليست بعيده كنت أنا وزوجتى فى لقاء ببرنامج إذاعى مع راديو السويد وسأل صحفى زوجتى عن الرسالة الرئيسية التى تحملها كتاباتى فقالت

أن الرسالة الجوهرية فى كتاباتى فردريك هى « **أنه على الناس أن يكونوا أكثر عطفاً وإنسانية** » ... بالتأكيد أنا لا أكون واعياً بذلك أثناء الكتابة لكننى أشعر الأن أنها رسالة حقيقية وأنا متحمس لها بلا حدود ..

سؤال : نلمس فى كلمات الكتاب ومن نص الإعلان الختامى المدى الكبير لما تم الإتفاق عليه للمشكلات الحيوية فى الحاضر والمستقبل ، كيف تفسرون هذا التوافق فى وجهات النظر ؟؟

جواب : أعتقد أن ذلك يرجع إلى قناعتنا المشتركة بأن مسئوليتنا لإبد وأن تؤدى بنا إلى فهم بعضنا البعض حتى نتعاون من أجل منفعة الجميع . لقد أظهر كل المتحدثين إقتناعاً قوياً بضرورة السلام من أجل كل الشعوب ومن أجل الحفاظ على حضارة البشرية .

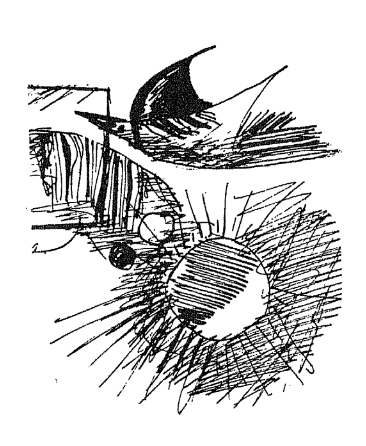
سؤال : هل يعنى ذلك أن مؤتمر موسكو يعتبر مؤتمراً ناجحاً من وجهة نظركم ؟؟

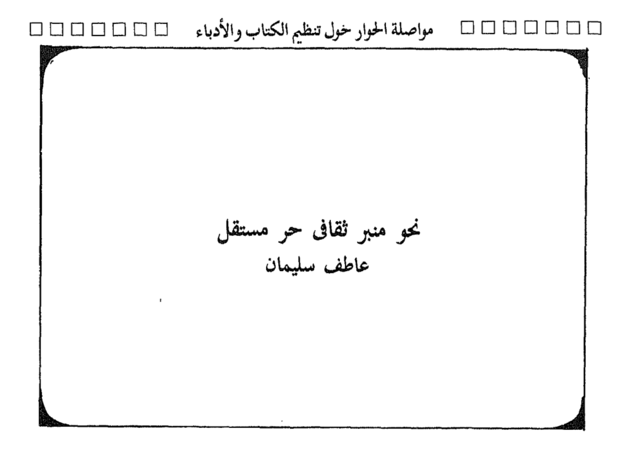
جواب : نعم بالتأكيد لقد كان المؤتمر خطوة هامة فى الإتجاه الصحيح .

سؤال : لقد زرتم الإتحاد السوفيتى مرات عديدة ، ما هى إنطباعاتك عن زيارتك الحالية ؟

جواب : هناك تغيرات ملحوظة فى كل مكان .. الناس ترتدى ثياباً أفضل من ذى قبل وأشعر بوجود إنفتاح أكثر فى سلوكهم ... إن الإصلاح وإعادة البناء يكتسبان كل يوم قوة جديدة فى كل أنحاء العالم ..

عن مجلة
Soviet Literature





نحو منبر ثقافى حر مستقل

عاطف سليمان

ــ ماهذا الذى كنتن تلبسنه يابنات الصين فى أقدامكن ؟!

ــ أحذية حديدية ، كما ترى ، تحبس أقدامنا فتظل صغيرة ، وجميلة .

إذاً ، فالأقدام الأنثوية الصينية ، سليلة التقليد العتيق ، قد خلقت دائماً ، وأعيد خلقها على صورة قيودها . مَنْ يفكر فى هذا الأمر يبدو له طريفاً ، وعسيراً ، ومنطوياً على مأساة .

ــ ما المأساة ؟

ــ الحرية .

إننا نكتب . سياسة ، أدب ، نقد ، علوم إجتماعية ،... ونتصور دائما أننا نمارس حرية الكتابة ، ونقول لأنفسنا : لايهم النشر ، يهم أساساً أن نكتب بأعظم قدر من الحرية نستطيع أن نصدقه ، وأن نمنحه لأنفسنا . « نتغاضى » عن كل القيود الموضوعية ونكتب ، فنجد أننا لم نمنح أنفسنا إلا أقل القليل من الحرية ، ونجلس من أجل الرثاء .. رثاء حالات التهيؤ التى إنتابتنا لممارسة الحرية ثم ضاعت منا مشوهة ، منقوصة .

ــ لماذا ؟

ــ لأننا نكتب من داخل الحذاء الحديدى ، نكتب بنا التقاليد والقوانين البوليسية واللاديمقراطية المفروضة ضدنا وحولنا تمسكنا وترهبنا حتى ونحن فى خلواتنا ، حتى ونحن نغالط أنفسنا ونقول : لايهم النشر ...

إننا نكتب على صورة قيودنا .

لقد تحركنا فيما سبق خطوة صغيرة قوية : النشرات والكراسات غير الدورية ، هذه الرئات التى أوجدناها لتخفق دماؤنا فيها . إنها قوية لأنها تترفق بنا من قسوة الحذاء الحديدى ، ولكنها صغيرة إذ ليس بمستطاعها ان تمنحنا حريتنا ، بل إننا ، أيضاً ، ليس بمستطاعنا أن نتلمس منها ذلك .

إنها تتبنانا ، وترعانا . لاتملك إلا أن تمنحنا صفحاتها الشريفة ، ولاتملك أن تصد عن نفسها أزماتنا الابداعية ، وسكوتنا ، وأحياناً خرسنا الشديد . وإنها ــ أيضاً ــ موضوعياً ... عارية من أية حماية ، نعم لايمكن إنكار ديمقراطيتها الواسعة التى تمنحنا ــ داخلياً ــ حرية نشر ثقافتنا بأفق رحب ، ولكنها ــ أبداً ــ لاتملك أن

تمنحنا الحرية الأساسية ؛ حرية الابداع المنطلق ، لأن هذا مرتبط بالمناخ اللاديمقراطى الذى يقمعنا ويقمعها فى آن .

منْ يرى معنا أن جزءً هاماً من مشكلة الكراسات غير الدورية وعدم انتظامها وتطورها وانتشارها لايرجع بالأساس إلى عدم القدرة على تمويل إعدادها مالياً ، ولكن إلى عدم القدرة على تمويل أعدادها إبداعياً ، وهذا قد يبدو مثيراً ، لأن من المفترض أن تكون هناك مشكلة عكسية ، أى أن تكون المشكلة فى أن مادة الابداع أكثر بكثير من أن تستوعبها الصفحات القليلة المتناثرة بشكل غير دورى ، وهذا مالانظنه حادثاً .

ـــ ماالأمر إذاً ؟

الأمر يتعلق بحالة الاحباط الابداعى (الذى لاينبغى النظر إليه من جهة الكم فقط) . يتعلق بالغرغرينا المحدقة بعقولنا جميعاً ، والتى تلزمنا الآن بأن نخطو خطوة أخرى فى إتجاه إنتزاع بعضٍ من حرياتنا الفكرية والسياسية ، وأن نطرح على أنفسنا هذه المعركة : معركة تكوين منبر ديمقراطى مستقل للكتّاب ، وأن نكف عن التحايل والاحجام عن طرح هذه القضية ، وأن نكف عن إستبدالها بـ « أمور » أخرى من طراز « جبهة سعدي يوسف الثقافية » التى ، بصرف النظر عن سذاجتها أو حسن نواياها ، لم تعن ، ولم تكن تعنى غير إعادة تفنيط معطيات الواقع ، بصورة فوقية دون طرح أى شيء جديد بصدد إثراء هذا الواقع ، وفى الحقيقة فإن الأمر كان ، وأصبح يتعلق بضرورة الخروج من الحذاء الصينى ، لا أن نعيد ترتيب أنفسنا داخله .

ومن الواضح أن « جبهة سعدى يوسف » كانت قد بدأت من نقطة خيالية ، مفترضة وجود أشكال ثقافية حرة فى البلدان العربية ، ومن ثم دعت لتكوين شكل متحد قوى من مجموع هذه الأشكال ، ناسيةً أو متناسيةً أن الفرض غير صحيح ، وأن المعركة ينبغى أن تُخاض من أولها ، من أجل انتزاع كيان ثقافى حر فى كل واحد من الأقطار العربية ، وأن يكون هذا بالضرورة إنجازاً شعبياً، تعرفه الجماهير، وتثق فيه ، وتحرسه.

وفى النهاية ليس من حق هذه الدعوة أن تتسلح عن ، أو تتجاهل ، أطروحات سبقتها ومعارك خيضت بالفعل فى ماضٍ قريب، وكذلك ليس من حقها ـــ فى الكتابة الأولى ـــ وضع برنامج تفصيلى، إذ أن هذا تحديداً ينبغى أن يكون إبداعاً جماعياً، ولكن من حق هذه الدعوة إذ تطرح الشعار ـــ والشعار فقط ـــ أن تؤكد أن كل النوايا والأفعال التى لاتستند إلى مشاركة الجماهير وحمايتها ليست غير الزبد الذى يذهب جفاء .

نحن بحاجة إلى الفعل

لأنى على ثقة ان الصديق المبدع الحسينى عبد العال ، يحبذ مثلى ان لايتحول حوار حول قضية ما إلى مجرد مناظرة بين اثنين ، استسمحه أن أعبر مقاله (لاكاتب ديمقراطى خارج الحركة الديمقراطية الوطنية للثقافة) عدد ٣٨ أدب ونقد ، ضناً منى ومنه على صفحات المجلة ان تُستهلك طالما بالامكان أن أسعى أنا اليه لنتحاور ومعنا آخرون .. وسأفعل .

أيضا قد يوافقنى صديقى عبد العال ان ثلثى مقاله وبالتحديد الجزء المرتبط بشخصى ومواقفى وقصصى ـــ مع كل الامتنان لثقته بى ـــ قد يكون هذا الجزء هامشيا بالنسبة للقضية ، على كل لا بأس أن أؤكد له ولنفسى قبله اننى سأظل كما عرفنى الصديق فى الماضى وكما أنا فى الحاضر وكما سأتمسك به مستقبلا ..

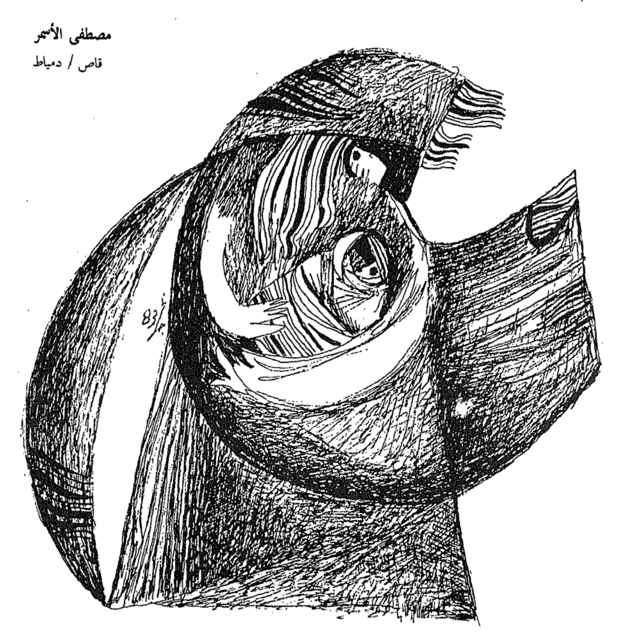
أما عن الثلث الأخير من المقال وهو (المنسيات الثلاث) التى يطرحها علىّ الصديق كتساؤلات .. فمن موقع التقدير له والاعتراف بمواقفه والاعتزاز بشخصه وصداقته فأنا مطالب قبل غيرى بأن أتوجه اليه لأستوضحه كل ماجاء فى هذه المنسيات الثلاث بدءا من (العسف اللاديمقراطى) ، وانتهاء إلى (ذلك الفرمان غير الدستورى) ...

يبقى أن أرجو الصديق ان يعود الى كلمة الأستاذة فريدة النقاش (فُرقة الكتاب الديمقراطيين) بجريدة الأهالى ردا على خطابى المرسل اليها .

صادقاً أقول ياصديقى : كم نحن بحاجة الى الفعل وتنفيذ مانؤمن به أكثر كثيرا من حاجتنا الى الكلام . وأيضا أنت فى هذا توافقنى .

مصطفى الأسمر

قاص / دمياط



رسائل حميمة

يصلنا من الأصدقاء ، كتاباً وقراء ، العديد من الرسائل الخاصة ، التى ليست للنشر ، ولأنها ليست للنشر فهى عادة ماتكتنز بدفءٍ وصدق عارمين .

وسوف نستأذن أصحاب هذه الرسائل ، فى أن ننشر — من الحين للحين — بعضاً منها ، لما تنطّوى عليه من حميميةٍ عاليةٍ ، وأدبٍ جميل .

إن « رسائل حميمة » ستكون نافذة حية ، لصدقِ النفس ورفعة الروح .

« أدب ونقد »

ماتزال هناك شموع

المنصورة فى ٢٥ أبريل ٨٨

الزميلة الفاضلة رئيس التحرير

هكذا أبدو وأنا أتعامل مع الناس وكأننى أتحسس موضع الخطى ومحطّ هدأة جناحى القلب .. فعلاً .. وللتو أدركتُ أننى فى مرحلة مايسمونه فى علم النفس بال re birthأو إعادة الميلاد .. وبما أنه لامجال لتحميل الآخرين مغبة إحباطات وفشل وهزائم لم يكن لهم فيها ذنب فإننى فقط أربط بين حالتى هذه وبين اقترابى الحثيث — مثلاً — من المنابر الثقافية وكذا بين هذه الحالة — إعادة الميلاد — وتغيير إسمى . وبين هذه الحالة أيضاً وتحسس خطى القلب حين استقبال الأصدقاء — أو من يسكنهم القلب حقاً شغافه . أظنك تفهمين ماأقصده بالهزائم والانكسارات . ولن أكتمك سراً أن هذا — الانفتاح — على الدنيا مرة أخرى أثمر ليس فقط تغيير الاسم ولا الإلتجاء إلى إجادة أدوات فن القص من توشية ونمنمة لغوية فقط — إن كنت فعلت هذا فعلاً — إنما أثمر تراجعى عن طبع رواية مكتملة تصب جام الغضب واللعنات على — الماركسيين — وأنا أولهم بالطبع — أولهم استحقاقاً للعنة .. تراجعت عن هذا الطقس المازوكى المعذّب .. بفعل مايضيء فى الواقع من شموع تبدو ضئيلة إنما مستمرة فى صورة أشخاص وبشر لازالوا يحملون قلوب بشر ولو حتى بالقليل من الوعى ..

وأرجو ألا تفهمى هذا كإتهام بالطبع أقصد غير الاتهام . فالقليل من الوعى أعنى به مواجهة ضراوة الانكسارة وحجم الهزائم ولاأظنك تنكرين أن تلك مسؤولية « اليسار بكامله » وليس فصيلاً دون الآخر .

هكذا اعتبرت — ولازلت أعتبر — كتابك — **السجن دمعتان ووردة** — شمعة من تلك الشموع والتى تُخجل المرء أن ينشر مثل روايتى تلك — وهكذا يقول كتابك أن ماأسهل توجيه الاتهامات .. وماأيسر حصر الهزائم وعدّ الانكسارات . هكذا .. وبالأمس فقط مزقتُ الرواية (٢٠٠ صفحة) وتبولت على مزقها . كم كنت أود أو أحادثك أكثر من الذى كان .. ولكننى قدرت انشغالك يوم حضرتُ . على كل حال لك كل التحية . وكان الزميل حلمى قد ألمح — حسبما فهمت — إلى صعوبة نشر قصتى التى لديكم — حدوتة ملتوتة — ربما لكآبتها وربما لطول مساحتها وطلب عملاً آخرها أننى مرسله ، راجياً أن يحوز قبولاً يؤهله للنشر .

وقد أفهمت الزميل حلمى أن هذه المرحلة — السوداء — شارفت الانتهاء ليس بفعل الحب — كما ألمحت سيادتك — فأنا أعتقد أنه لاحب حقيقى فى وطن مهزوم ، إنما بالطبع بفعل عوامل عديدة من اشراقات الدنيا .. وربما كانت هذه القصص — الأقاصيص — المرسلة فاتحة بالنسبة لهذا الاحساس الجديد .

تحية .. كل التحية لك .. وللزملاء جميعاً .. ودمتِ شمعة من شموع الواقع الضنين

ملحوظة : أرجو إذا أجيزت القصص للنشر عدم حذف عبارة (ياداير ع النسوان) الواردة بالقصة الثانية رغم عدم أخلاقيتها ..

رضا البهات

أنا مرشح للمغامرة

العزيزة الأستاذة فريدة النقاش .

تحية ومحبة وسلاماً كثيراً .

وبعـد

صدر كتابى الثالث الذى لن أستطيع أن أحمله وأجىء لأهديه إليك كالعادة . ولم يكن أهدائى كتابيّ الأولين إليك اجراء عادياً يتبعه المؤلفون تجاه مشاهير وكبار الكتاب . بل كان يحمل معنى الامتنان الذى أقول عبره : شكرا كثيراً لكِ ، لقد وثقتِ بى وهاهو دليلى على الوفاء بمودّة ثقتك . وأنا أريد أن أقول لكِ ذلك الآن .. بل أكثر لأن هذا الكتاب « **الموت يضحك** » بالفعل ضحكة ساخرة من كثيرين راهنوا على نضوبى وكانوا حريصين على توصيل ايحاءاتهم المثبطة لى ، وماكان يعيننى على النجاه من ذلك الشر ، (الذى هو شرٌّ بديل نتيجة ماتعانيه حركتنا الثقافية من عدوان عليها فظ) ، ماكان يعيننى غير ثقة قِلة من طيبى الروح مثلك ، وبعض الادراك النفسى الذى زودنى به عملى ، ثم هذه الهدأة التى بدأت اكتشف طيبتها وفضلها وآفاقها الآن . مكثت أحاول . بالطبع ثمة ارتباك ، وثمة مادة قوية لم تجد مايناسبها من قوة التشكيل أحياناً .. لكننى فرح بكتابى هذا الذى أهديه إليك الآن لأنه يقول لى قبل الجميع : « حسناً ، لابأس .. لقد طوّفت كثيرا فى حنايا وطنك .. عندك الكثير لتقوله . استمر » . وسأستمر .. سأدفع بمجموعتى الرابعة الى النشر فى الصيف .. وسأواصل كتابة الرواية التى دخلت فيها . ستكون المجموعة الرابعة احترافية .. سأتم فيها منظومتى الأقصوصية التى بدأتها فى « الآتى » و« رشق السكين » .. ستكمل عدد « المائة » الذى خايلنى منذ البداية . لقد كُتبتْ بالفعل وانتظر التفرغ لها شهراً فى الصيف بعد اتمام الماجستير . والأفق ليس ضنينا .. أحس أننى ورشة قص ، وأننى مرشح لمغامرة فى الأدب محسوسة . لماذا أقول لك ذلك ؟ لأنك أحد المساهمين القلائل فى استنقاذ ذلك . ولأطيِّب خاطرك لقاء ما أحس أنكِ لابد عانيته أو صادفته من رزالات مرضى الحركة الثقافية لقاء تحمسك لى كقصاص وككاتب (وكأن دعم فنان ليس عملاً جميلاً) . هل أقول شكراً .. هذا قليل .. إننى أقول لك : سأستمر . وسأحاول أن أرى أفضل وأحسن . آخر أخبارى أننى مرشح مبدئياً من قبل المعهد الذى أدرس به للدخول فى الدكتوراه . وعلى عكس ماكنت أتصوره فإننى متحمس للإكمال حيث فرص الاجازات أكثر وأطول مما يسمح لى بالتواجد مرتين فى العام فى مصر .. ثم إن الهامش المتاح للكتابة عملياً وإنسانياً وجمالياً هنا .. كثير . (وبالمناسبة أرجو ألا أكون مخطئاً عندما أقول لمن يحسبها حساباً عادياً للمجىء هنا .. بمنطق المكسب والخسارة .. أقول له ماكان واجباً أن يطلب المجى أصلاً . فهنا بستان جميل جدا .. الطبيعة والبشر .. فقط لايدرك حلو ثمره إلا من يدرك أن الأشواك يمكن عبورها وصولاً صعباً إلى الجوهر الجميل والجميل جداً) . ثم إننى أتعرف على جانب طريف ومدهش جداً فى الطب النفسى .

ماذا أيضا أيتها الإنسانة العزيزة الطيبة ..

لقد تكلمت كثيراً عن نفسى ..

لك منى أعز السلام ولأسرتك جميعاً .

ولك إمتنانى .

محمد المخزنجى

كييف ١٩٨٨/٣/٢٢

ملحوظة :

أسعدنى أن أقرأ فى الاعلان عن نشر « لمح المسافر » فى عدد أدب ونقد الأخير . أسعدنى جداً هذا . شكراً لك .

وسأطلب منك ، آسفاً للإزعاج ، إذا نُشر مقالى عن « القصة القصيرة فى بلد أبيها » أن ترفعى سطراً أتكلم فيه عن أن بعض القصاصين العرب الموهوبين يضحون بعشرات القصص القصيرة من أجل الحصول على لقب روائى وبكتابة روايات ليست كذلك » . هذه جملة عدوانية . وما دامت كذلك فهى ظالمة . والظلم شر . والشر أول مايصيب يصيب فاعله . فليتك تنقذيننى من شر انزلقت إليه . وإذا لم يُنشر المقال فإننى أرضى .

كتّاب وكتب

■ « **أوبريت : الشحّاتين** » تأليف الشاعر عزت عبد الوهاب . مأخوذ عن أوبرا الثلاث بنسات لبرتولد بريخت . صدر عن دار « الغد » ، بتقديم للكاتب نبيل فرج . لعزت عبد الوهاب صدر من قبل ديوان « إعتراف » من الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وله تحت الطبع — من الهيئة كذلك — مجموعة قصصية بعنوان : تنويعات على رأس رجل محبط .

■ « **يوميات طابع بريد** » ، ديوان للشاعر نعيم صبرى . يقول الشاعر فى مقدمته : « عن لغة الشعر ، فإننى لا أرى للشعر لغة خاصة ، والفيصل فى الموضوع هو الكياسة الفنية فى استخدام ونحت المفردات اللغوية التى تناسب مقتضى الحال الذى تعبر عنه » .

مشاغل على الشرقاوى

■ « مشاغل النورس الصغير » ديوان جديد للشاعر البحرينى على الشرقاوى . يقدمه الشاعر بكلمة تقول :

« النورس حرف
يرفع جذر البحر على الأمواج
ويبدأ فى كسر الباء » .

صدر للشاعر على الشرقاوى من قبل : الرعد فى مواسم القحط ١٩٧٥ — نخله القلب ١٩٨١ — تقاسيم ضاحى بن وليد الجديدة ١٩٨٢ — هى الهجس والاحتمال ١٩٨٣ — للعناصر شهادتها أيضاً أو المذبحة ١٩٨٦ .

وعلى الشرقاوى واحد من الأصوات الشعرية المتميزة فى البحرين ، إذ يقدم — بجوار قاسم حداد وعلوى الهاشمى وحمدة خميس وفوزية السندى — نغمةً هامةً فى لحن الشعر العربى الراهن .

■ عن سلسلة « إشراقات أدبية » صدرت للشاعر السمَّاح عبد الله مجموعته الشعرية الأولى بعنوان « **خديجة بنت الضحى الوسيع** » . تتضمن المجموعة دراسة نقدية للناقدة فريدة النقاش ، التى أكدت أن السماح « ليس شاعراً مضجراً مفتعلًا كهؤلاء الذين يملأون الساحة الآن . إن فى شعره ما يخلق تواصلًا حراً وفرحاً خالصاً وأسئلة ، وأكثر من كل هذا ما يمس الوجدان فى الصميم » .

■ عن نفس السلسلة « إشراقات أدبية » مجموعة الكاتب الشاب **محمد هويدى** ، الذى رحل منذ عام ونصف . المجموعة بعنوان « **من ثقب الحزام** » ، تتضمن عدداًمن القصص القصيرة التى تركها القاص الراحل أمانة بين يدىّ أصدقائه . واشتملت المجموعة على دراسة للنقاد ابراهيم فتحى ، أكد فيها أن عالم هويدى القصصى عالم رحيب فريد ، حرمنا موته المبكر من الاستمتاع بتطوره وتنميته ، وأن هذه المجموعة صادقة التعبير عن فنانٍ جاد أصيل .

■ « **أحلام رجل يموت بطيئا** » مجموعة جديدة للكاتب وجيه الشربتلى ، صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن سلسلة « قصص عربية » . تحتوء على ثلاث قصص طويلة هى : أحلام رجل يموت بطيئاً ، الآخرون ، مدينة بلا مسافة .

صدر للكاتب : حروف صغيرة — أمريكا فى الجزائر — البترول والحرية — من هو آلان دالاس . وله تحت الطبع روايتان : حكاية شارعنا — وقائع ما حدث تقريباً .

■ « **الملاك الأبيض** » مجموعة قصصية للكاتب المغربى محمد زفزاف ، صدرت فى سلسلة مختارات فصول ، محتوية على تسع قصص قصيرة « تحمل مذاقاً

ونكهة لمدرسة فى الكتابة الإبداعية قيل إنها انقرضت أو ينبغى أن تنقرض : مدرسة النظر إلى الواقع مباشرة مع افتراض عدم وجود حواجز يضعها ذهن الناظر بين عينيه وبين الحقيقة الظاهرة التى ينظر إليها » .

« فكر » : انتفاضة الحجارة

■ الكتاب غير الدورى « **فكر** » الذى يصدره الدكتور طاهر عبد الحكيم ، صدر العدد الجديد منه (رقم ١٢) خاصاً بالانتفاضة الفلسطينية بالأرض المحتلة ، ويحتوى على كلمة للدكتور ابراهيم حمادة بعنوان « مهلًا يا يافا » ، وشهادة للاكاتب الاسرائيلى آمنون كابليوك ، فضلا عن شهادات من الأرض المحتلة ، ودراسة حول « الفلسطينيون فى مواجهة الردع النووى الاسرائيلى » للدكتور نافع الحسن .

■ وعن دار « فكر » نفسها صدرت دراسة الدكتور سيد القمنى « **اوزيريس : عقيدة الخلود فى مصر القديمة** » ، وهى دراسة « تحاول أن تستنطق التاريخ ما خفى وراء أحداثه الظاهرة من تأثير العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية على العقل المصرى بحيث دفعته إلى إبداع تصوراته عن عالم خالد ، ونتاج ارتباط الحدث السياسى أو الاجتماعى بتطور عقيدة الخلود ومفاهيمها » .

« **دفء لا وصف له** » مجموعة قصصية للكاتب البحرينى نعيم عاشور ، صدرت بالاشتراك بين دار الفارابى ببروت والمكتبة الوطنية بالبحرين .

■ الشاعر صلاح والى ، صدرت له عن سلسلة الرواية العربية بهيئة الكتاب ، رواية « **نقيق الضفدع** » . وهى أولى روايات الكاتب الشاعر ، الذى أصدر من قبل ديوان : تحولات فى زمن السقوط ، عن سلسلة مواهب بالمركز القومى للآداب .

■ « **فراشات سوداء** » مجموعة شعرية جديدة لعبد الله زريقة صدرت عن دار توبقال بالمغرب . وعبد الله زريقة شاعر مغربى من مواليد ١٩٥٣ بالدار البيضاء . حصل على ليسانس الاجتماع من كلية الآداب بالرباط . نشر أعماله منذ ١٩٧٣ فى الصحف المغربية والمجلات العربية . له عدة دواوين ، وترجمت بعض أعماله إلى الفرنسية . صدر له : رقصة الرأس والوردة ١٩٧٧ ــ ضحكات. شجرة الكلام ١٩٨١ ــ زهور حجرية ١٩٨٣ ــ تفاحة المثلث ١٩٨٥ .

ورقة بهاء بنيس

■ الشاعر المغربى المتميز محمد بنيس ، صدر له عن نفس دار توبقال المغربية ديوانه الجديد « **ورقة البهاء** » . صدر لبنيس من قبل : ما قبل الكلام ١٩٦٩ ــ شىء عن الاضطهاد والفرح ٧٢ ــ وجه متوهج عبر امتداد الزمن ٧٤ ــ فى اتجاه صوتك العمودى ١٩٨٠ ــ مواسم الشرق . وله كتابان نقديان : ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب ١٩٧٩ ــ حداثة السؤال ١٩٨٥ . وترجمة رواية « الاسم العربى الجريح » لعبد الكبير الخطيبى ١٩٨٠ .

■ « **امرأة تحلم** » مجموعة شعرية للشاعر حامد نفادى صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

■ « **الصعود الى القصر** » مجموعة قصصية للكاتب مصطفى الأسمر ، صدرت عن سلسلة « إشراقات » . وقد كتب دراستها المرفقة الناقد سامى خشبة ، الذى رأى فى الكاتب وقصصه « مفاجأة » حقيقية له باعتباره قارئاً محترفاً .

■ « **الصلاة فى الغيطان** » المجموعة الشعرية الأولى للشاعر عادل سلامة ، صدرت على نفقته الخاصة . تحتوى على عدد من القصائد العامية ذات المذاق الحار والبعد الإنسانى الرحيب .

■ « **زنابق العشق** » ديوان للشاعر البحرينى أحمد الشملان . ويصدر قريباً للشاعر ديوان « الأخضر الباق » .

■ « **وردة النار** » ديوان جديد للشاعر فاروق خلف صدر عن دار شهدى للنشر . صدر للشاعر من قبل : إرهاق القنديل ــ الغناء بين يدىّ الجميلة .

■ « **أتباعد عنكم فأسافر فيكم** » ديوان جديد للشاعر محمد أبو دومة ، صدر عن الهيئة المصرية العامة

للكتاب تتميز قصائده بالطابع الصوفى والاجتراءات اللغوية الجادة ، والاتكاء على التراث العربى القديم .

نهروان قاسم حداد

■ الشاعر البحرينى قاسم حداد ، أصدر مؤخراً ديواناً جديداً بعنوان « **النهروان** » ، يتضمن — بجوار قصائد الشاعر — رؤية تشكيلية للفنان جمال هاشم . « النهروان » هو الديوان الثامن لقاسم ، حيث صدر له من قبل :

البشارة ١٩٧٠ — خروج رأس الحسين من المدن الخائنة ١٩٧٢ — الدم الثانى ١٩٧٥ — قلب الحب ١٩٨٠ — القيامة ١٩٨٢ — انتماءات ١٩٨٢ — شظايا ١٩٨٣ .

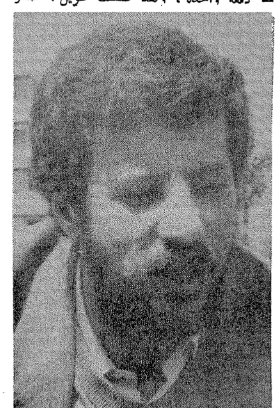
وله تحت الطبع : عزلة الملكات (دار فكر بالقاهرة) — يمشى مخفوراً بالوعول (دار توبقال بالمغرب) .

ثلاثية بدر الديب

■ دفعة واحدة ، وبعد صمت طويل ، صدر للكاتب بدر الديب ثلاثة كتب : الأول هو « **تلال من غروب** » عن روز اليوسف ، والثانى هو « **السّين والطلسم** » عن دار المعارف ، والثالث هو « **كتاب حرف الحاء** » عن دار المستقبل العربى . والكتب الثلاثة هى « نصوص أدبية » شعرية نثرية ، قطع من الأدب الجميل فى الدين والفن والسياسة والجنس والحب والفلسفة والجمال والتاريخ .

الغريب أن أغلب هذه النصوص قد كتبت منذ نحو أربعين عاماً ، منذ ١٩٤٨ ، وهذا ما أشار إليه الكاتب نفسه فى تصديرها ، وما أشار إليه الروائى إدوار الخّراط فى تقديم كتابه « تلال من غروب » .

■ الديوان الثانى للشاعرة البحرينية منى غزال صدر بالقاهرة : بعنوان « **رماد السنبلة** » ، كتبت قصائده بين عامى ٨٤ — ٨٦ ، وقدم رسومه الفنان التشكيلى عدلى رزق الله . التجربة الطريفة فى الديوان ، أنه مصحوب بشريط كاسيت سجلت عليه الشاعرة قصائدها بصوتها ، مصحوبا بناى محمود عفت .





البيان الختامى لندوة الفكر والفن والأدب لدعم الثورة الشعبية فى فلسطين

صنعاء

في رحاب صنعاء التاريخية ، وبمبادرة من جامعة صنعاء ومجلس السلم والتضامن اليمنى واتحاد الكتاب اليمنيين عقدت بين الحادى عشر والرابع عشر من يونيو (حزيران) ١٩٨٨ ندوة الفكر والفن والأدب لدعم الثورة الشعبية فى فلسطين ، شارك فيها مثقفون من أقطار الوطن العربى ومن مختلف التيارات والتوجهات الفكرية والسياسية .

ومن موقع تحسسهم مسؤليتهم إزاء ظاهرة مميزة من ظواهر الكفاح العربى ، وبعد أن وقفوا طويلا أمام معاني الإنتفاضة الفلسطينية ودلالاتها ، وطرحوا آراءهم الفكرية بها ، ودرسوا ما فتحته من آفاق عربية ودولية ، وما أطلقته من نشاطات دعم على مختلف الأصعدة ، وبعد التداول حول الوسائل اللازمة للارتفاع بهذا الدعم إلى مستوى التلاحم مع انتفاضة شعبنا العربى الفلسطيني الثائر أصدر المجتمعون بياناً ختاميا هذا نصه :

جسدت الانتفاضة الفلسطينية الباسلة فيما أبرزته من إجماع شعبى ووحدة وطنية وتضحية بالنفس ومواصلة للكفاح أعمق ما تختزنه الثقافة العربية من قيم الحرية والايمان والعدل والحق والتضامن . وضربت للشعب العربى ولشعوب العالم أجمع مثلًا فى البطولة والوطنية والاعتماد على الذات ، فأصبح لها في الوعي العربي السياسي فعل ثورة ثقافية . ثورة فى معنى استقلالية العمل السياسي وثورة في فعالية الجماهير ورفض التذرع بضرورة توافر كل الامكانيات من أجل استمرار النضال وثورة الايمان بضرورة إخضاع كل التناقضات الثانوية في الامة لصالح مواجهة التناقض الرئيسى مع الصهيونية ، وثورة فى تحكيم روح الوحدة ومنهجها .

لقد فتحت الانتفاضة أمام العرب آفاق البدائل العديدة لسياسات التسليم بالامر الواقع والانتظار . و أكدت للذين أصبح دورهم التاريخي التشكيك المستمر بقدرة العرب على مواجهة تحديات الحاضر الكثيرة والخطيرة أن الأمة العربية لم تفقد نوابضها الروحية والمعنوية القوية أبداً ، وأنها ما زالت تنطوي على منابع لا تنفد للمقاومة والمجابهة والانتصار .

ان من أروع صفحات اللحظة الراهنة التى يعيشها الاحرار فى الوطن العربى والعالم مشهد هذا الشعب الفلسطينى يكشف عن نفسه كم بقي سليم الجوهر والارادة ، متمسكا بأرضه ومستقبله وتراثه ، غير آبه لوطأة الكيان الصهيونى ومظالمه ولتفاوت ميزان القوى وللتقصير العربى ومحاولات الاحتواء ومصادرة القرار الوطنى .

لقد أنهت هذه الانتفاضة العارمة حقبة كاملة من اليأس والقنوط والتسليم شملت قطاعات واسعة من الأمة ، كما نقلت حركة التحرر العربى ، القومى والانسانى ، ضد الصهيونيه وإرادة السيطرة الأجنبية والنفوذ الاستعمارى الى مرحلة جديدة .

وفى مواجهة الصهيونية التى تمثل ، فكرة وحركة ، تحديا للوجود العربى كله وتنطوى على مشروع بناء ثقافة « مضادة » لثقافة الحرية والحق . وقفت الأمة العربية تقدم التضحيات الجسيمة للدفاع عن وجودها وعن القيم الانسانية والروحية والحضارة التى تجسدها .

وعلى طوال مسيرة الكفاح العربى الحديث ، كانت الأمة العربية تجد فى مواجهتها دائما الولايات المتحده الأمريكية التى لم تنفك عن وضع كل ثقلها وكل إمكانياتها فى خدمة الصهيونية وضد إرادة التحرر العربى فى كل الأقطار ، مجسدة بتحالفها الاستراتيجى مع اسرائيل قصة العداء الاستعمارى التاريخى لأمتنا وللشعوب المضطهدة كافة . فما تترك الولايات المتحدة فرصة دون أن تحاول ربط الأمة العربية باتفاقات ومعاهدات مذلّة . وقد ازداد نشاطها مؤخرا من أجل ابتكار الوسائل الهادفة الى محاصرة الانتفاضة الفلسطينية وإجهاض واحدة من أبرز وأنبل علائم الصحوة العربية الحديثة .

ان هذه الانتفاضة العظيمة تمثل حلقة فى سلسلة متصلة الحلقات من نضال شعب فلسطين العربى ، ولكنها الحلقة الأكثر صلابة وتوهجا منذ حرب ١٩٦٧م . فقد تميزت بعمومها أرض فلسطين قطاعا وضفة ووطنا محتلا منذ عام ١٩٤٨م ، وهضبة الجولان ، كما تميزت بشمولها مختلف قطاعات الشعب فى وحدة وطنية رائعة ، وباستمراريتها من خلال آلية عمل محكمة فى إطار منظمة التحرير الفلسطينية الممثل الشرعي والوحيد لشعب فلسطين بمجموعه ، واضعة نصب عينيها هدف التحرير العظيم . وما أروع القيم التى جسّدتها هذه الانتفاضة من إيمان بالحق وتمسك بالوحدة ووعي للظروف المحيطة وتمثل لروح العصر ومعرفة بالعدو ، بجوانب قوته وضعفه وتوطيد للنفس على متطلبات صراع النفس الطويل وثقة بمجيء النصر . لقد كانت هذه الانتفاضة العظيمة التعبير الاقوى عن حالة الصحوة العربية فى مواجهة التحالف الاستراتيجى الصهيونى الامريكى . وقد باتت معالمها ترتسم فى أعقاب الغزو الاسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢ ، واتسعت بفضل اتصال المقاومة الشعبية

الباسلة فى لبنان والجهود الشعبية العربية المتضافرة فى شتى الأقطار العربية لمواجهة التغلغل الصهيوني وخطط الاستسلام على الوطن العربى .

وقد شملت انجازات هذه الانتفاضة المباركة مختلف ساحات الصراع العربي الصهيوني ، وأصابت معسكر العدو بالدخول . ودفعته إلى الحيرة والتخبط والايغال فى السقوط فى مهاوي ممارسات العنصرية واقتراف الجرائم ضد الانسانية ، بعد أن أدرك عجزه عن مواجهة الحقائق الجديدة التى جسدتها الانتفاضة ، وفى مقدمتها حقيقة التصميم القاطع لشعب فلسطين على تحرير وطنه واسترجاع كامل حقوقه .

أن الحرب الشعواء التى يشنها العدو الصهيونى منذ بداية الانتفاضة على شعبنا الفلسطينى فى الوطن المحتل والتى أطلق عليها « الحرب السابعة » ووصفها بأنها أخطر حرب خاضها الكيان الصهيونى حتى الان ، وما زالت مستمرة منذ شهور طويلة ولا تزال الولايات المتحدة الاميركية تقدم له فيها كل دعم مادي ومعنوي ، وذلك فى محاولتها لإنقاذ الاستراتيجية الصهيونية الاستعمارية ، التى وضعتها الانتفاضة ، فى مأزق صعب ، والقائمة على تحويل إسرائيل الى قاعدة عسكرية ثابتة فى المنطقة لا تستهدف شعب فلسطين فحسب وإنما تستهدف الأمة العربية نفسها ووطنها العظيم .

إن الامبريالية الاميركية ما زالت تحلم وتخطط لغرض التبعية الكاملة على أمتنا والسيطرة على مصيرنا ومقدراتنا فى سبيل الحيلولة دون وحدتنا القومية ودون تنميتنا المستقلة وتقدمنا الاجتماعي .

وإذا كان من المؤكد أنه لا خيار لأمتنا غير هزيمة هذه الاستراتيجية والانتصار فى هذه الحرب المعلنة علينا ، فمن المؤكد أن الانتفاضة قد فتحت الطريق واسعاً أمام تحقيق هذا الهدف بما أبرزته من سقوط الرهان على الولايات المتحدة فى أية محاولة لإيجاد حل للصراع يضمن حقوق شعب فلسطين ومن انهيار لنظرية الأمن الاسرائيلية التقليدية ، وبقطعها الطريق على كافة المحاولات الرامية إلى السير فى نهج كمب ديفد ومعاهدة عام ١٩٧٩ .

أن الانتفاضة فى الارض العربية الفلسطينية ليست انتفاضة الشعب الفلسطينى فقط وانما هى التجسيد الأعمق لروح المقاومة الفذة لدى الشعب العربى بأجمعه . وكما كانت محاولات القضاء على الثورة ومنظمة التحرير الفلسطينية ترمي أيضا إلى تكريس الأوضاع السياسية الراهنة فى المشرق العربى ، وبالتالى إلى ضمان التصفية النهائية للحركة الشعبية والقومية العربية فان الإلتحام بالانتفاضة الفلسطينية وتأمين شروط استمرارها يشكلان اليوم قاعدة التحرر والتقدم فى الوطن العربى بأجمعه .

أن المثقفين العرب وهم يقفون باجلال امام أرواح شهداء الانتفاضة ومن بينهم القائد البطل أبو جهاد ، وتضحيات أبنائنا فى مواجهة الاحتلال العنصري ، واذ ينطلقون من التزامهم بقضايا أمتهم واستشعارهم مسؤلياتهم فى ضمان استمرار مقاومة الشعب الفلسطينى وثورته الباسلة ، واذ

يعززون ثقتهم بالثورة الفلسطينية وبقيادتها الممثلة بمنظمة التحرير الفلسطينية يؤكدون :

● ثقتهم بقدرة أمتهم على تحقيق النصر فى هذا الصراع العربي الصهيوني الذى أكدت إسرائيل بممارستها أنه كان ولا يزال صراع وجود .

● ومن هذا المنطلق فأنهم يدركون أهمية توطيد العزم على خوض صراع طويل الأمد وأهمية أن لا يكون تحقيق أية حلول أو تسويات جزئية ومرحلية لاسترجاع بعض الحقوق الفلسطينية فى فلسطين المحتلة على حساب مصادرة الحقوق الكاملة والثابتة للشعب الفلسطينى في وطنه المحتل .

● ضرورة صياغة استراتيجية عربية موحدة في مواجهة التحالف الاسرائيلي الاميركي تُحشد لها جميع الطاقات العربية وتوظّف من خلالها كل الاوراق التى بأيدينا وتتكامل فيها المقاومة الشعبية مع الحرب النظامية ، وتفتح فيها للمقاومة جميع الحدود .

● دعوة الدولة العربية إلى تحمل مسؤلياتها فى تأمين انتصار الانتفاضة ومطالبة الحكومات العربية التي أخلّت بهذه المسؤليات بدرجات مختلفة خاصة من خلال المحاولات المتمثلة في مصادرة القرار الفلسطينى والحيلولة دون التعبير الشعبي عن الالتحام بالانتفاضة ، وقمع التظاهرات ، بإصلاح سياستها ، وازالة العوائق التي تحرم الشعب العربي في كل أقطاره من حقه في التعبير عن تضامنه مع أخواته المكافحين في الارض المحتلة وإطلاق سراح المناضلين الفلسطينين المعتقلين وضمان الحضور الحي والكامل للشعب العربي فى ساحة المواجهة ، كما تطالبها بالافراج عن جميع المعتقلين السياسيين العرب واحترام الحقوق والحريات الاساسية وفى طليعتها حرية الرأي وتأكيد قيم الممارسة الديمقراطية لجميع المواطنين وتوفير كل امكانيات الصمود ومواصلة الكفاح الفلسطيني والعربي .

● العمل على رصد محاولات التغلغل الصهيونى فى وطننا العربي ومواجهتها ، وفضح ارهاب الدولة الاسرائيلية والجرائم الصهيونية العنصرية باعتبارها جرائم ضد الانسانية توطئة لمحاكمة مقترفيها باعتبارهم مجرمي حرب ، واحباط المحاولات الصهيونية الرامية إلى إلغاء القرار الصادر عن الأمم المتحدة باعتبار الصهيونية شكلا من أشكال العنصرية ، ومطالبة الاسرة الدولية بجعله أساسا لسياستها تجاه الصهيونية العالمية ودولة إسرائيل .

● ضرورة التعبير العملي رسميا وشعبيا عن رفض السياسة الاميركية الداعمة لاسرائيل والمتحالفة معها والمعادية للقضايا العربية ، والمشجعة على انتهاكات حقوق الانسان في الارض المحتلة وعلى تعطيل كل الجهود المبذولة لاقامة السلام والعدل فى المنطقة العربية . وذلك بهدف إجبار الولايات المتحدة على تغيير سياستها والاعتراف بحقوق شعب فلسطين .

● تقديرهم للمبادرات الشعبية التى انطلقت فى أنحاء مختلفة من العالم لدعم الانتفاضة ، وتحيتهم لجميع القوى العالمية الصديقة التي أظهرت تعاطفها معها ، وهم يدعون مجلس الأمن الدولي الى التدخل بجميع الوسائل من أجل وقف عمليات انتهاك حقوق الانسان التي تمارسها

اسرائيل في الاراضي الفلسطينية والعربية المحتلة ، والاشراف على تنفيذ أحكام الاتفاقيات الدولية المتعلقة بالاحتلال وبخاصة اتفاقية جنيف الرابعة والعمل على الانهاء الفوري للاحتلال الصهيوني للأراضي العربية .

• وهم إذ يقدرون موقف الكثير من وسائل الاعلام الغربية التى نقلت بأمانة صور محنة الشعب العربي الفلسطيني في الأرض المحتلة ، يذكرون المجتمع الدولي ، وبشكل خاص الدول الغربية التى ساهمت بدرجات مختلفة في إقامة إسرائيل وفي نكبة شعب فلسطين ، بمسؤلياتهم ، ويدعونهم إلى ممارسة الضغوط المختلفة والتدخل الفوري من أجل وقف الانتهاكات الصارخة لحقوق الانسان في الأرض المحتلة وتحقيق المطالب المرحلية للانتفاضة الفلسطينية .

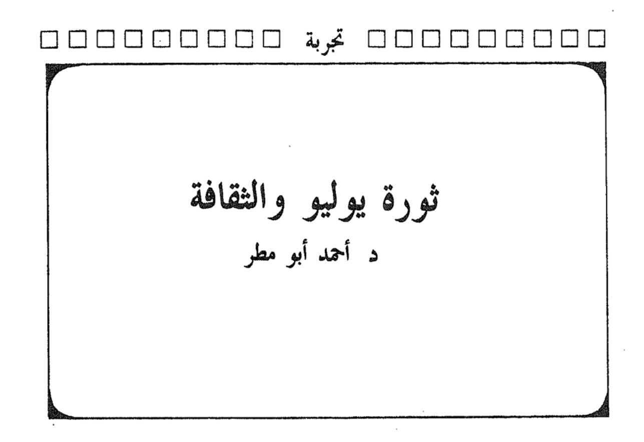
• تقدير مواقف القوى والدول المؤيدة لقضايانا ولا سيما الاتحاد السوفياتي وتعزيز الصداقة معها ، وطرح الحقائق الجديدة التى أوجدتها الانتفاضة عليها ، ودعوتها لتطوير مواقفها ومساندتها لكفاح الشعب العربي الفلسطيني وكشف المخططات الصهيونية الرامية إلى المساس بقيم التضامن الانساني التى تجسدها سياساتها من خلال موضوع الهجرة اليهودية والتعويضات .

• دعوة كل القوى الشعبية والوطنية العربية ، على مختلف اتجاهاتها الفكرية الى استلهام روح الانتفاضة في نشر أسلوب الحوار الوطني الديمقراطي داخلها وفيما بينها ، وفي التشديد على الوحدة الوطنية والقومية ، وتحصين المجتمع ضد النزاعات الطائفية والعشائرية والتقسيمية وفي السعي إلى إطفاء بؤر الحروب الأهلية العربية ، وضمان وحدة لبنان الوطنية واستقلاله وحريته ، وفي الدعوة والعمل على إيقاف الحرب الايرانية العراقية وتوجيه كل الجهود نحو معركة تحرير فلسطين .

• دعوة المثقفين العرب الى الارتفاع الى مستوى المسؤولية السياسية والاخلاقية والوطنية والى استلهام قيم الانتفاضة في إبداعهم ، واغناء وتعزيز الشخصية الثقافية العربية والاسلامية ، وحماية الثقافة القومية وتوسيع دورها في مواجهة الغزو الثقافي الاجنبي .

• يهيبون بجميع أبناء الامة العربية للانخراط في حركة التضامن والتأييد والدعم المادى والمعنوى والواسع للانتفاضة الشعبية والوطنية في الارض المحتلة . ويناشدون جمهور المثقفين القيام بمسؤلياتهم ، أينما وجدوا ، في المبادرة الى التعبئة الوطنية وتكوين لجان المساندة والتضامن مع الشعب الفلسطيني من أجل تحقيق الانتصار للانتفاضة الفلسطينية المجيدة وتمكين الشعب الفلسطيني من تقرير مصيره وإقامة دولته المستقلة على أرض وطنه بقيادة منظمة التحرير الفلسطينية ممثله الشرعي الوحيد .

صنعاء في ١٤ يونيه ١٩٨٨



ثورة يوليو والثقافة

د أحمد أبو مطر

هذه السطور مجرد خواطر سريعة عن دور ثورة يوليو فى الثقافة فى مصر ، فهى لا تعتمد على مصادر أو مراجع ، ولا توثق ، بقدر ما تقدم انطباعات هي فى الغالب رصد من الذاكرة للتأثير العظيم الذى أحدثته هذه الثورة فى مجرى واتجاه الحركة الثقافية فى مصر . **واذا كانت كافة الثورات قد أحدثت تأثيرا وتبدلا فى حركة الثقافة فى بلدانها ، فإن هذا التأثير كان فى مصر أكبر وأوسع ، نتيجة التوجهات السياسية الجذرية التى أحدثتها ثورة يوليوفى علاقة مصر كدولة مركز ، بمحيطها العربى . فى بداية الثورة ، كان زعيمها جمال عبد الناصر ، ما يزال دون اللحظة التى تحسم توجهه السياسى ، وما يعقبه من خطوات مادية على الأرض ، بدليل أنه فى كتابه (فلسفة الثورة) حدد دوائر ثلاث لحركة مصر والتأثير الفاعل فيها ولها ، وهى الدوائر الإسلامية ، والدوائر الأفريقية ، والدائرة العربية** . وقد كان هذا عائدا لثقل مصر فى هذه الدوائر كافة . فعلى الصعيد الاسلامى ، كانت مصر ــ ومنذ زمن أبعد ــ ذات ثقل خاص : فهى دولة إسلامية تتمتع بنفوذ خاص نتيجة الوزن الفكرى للأزهر الذى درّس وخرجّ الغالبية العظمى من الوعاظ والأئمة فى مختلف أنحاء العالم الاسلامى ، و منذ الفتح الاسلامى لمصر ، وهى ذات حظوة إسلامية ، بدليل هذا التواتر البعيد الأمد فى إمداد مصر للكعبة المشرفة بكسوتها السنوية فى موسم الحج . أما فى الدائرة الافريقية ، فمصر من الدول الأفريقية الكبيرة ، وامتدادها الطبيعى والبشري مع السودان جعل وزنها

أساسيا ، ودورها فاعلا ، ووقوعها مع دول أفريقية أخرى على امتداد نهر واحد هو نهر النيل ، جعل المصير واحداً لهذه الدول ، كما أن الاستقلال المبكر لمصر أدى إلى اضطلاعها بدور واضح فى دعم الدولة الأفريقية المنطلقة للاستقلال . إن تأثير هاتين الدائرتين الاسلامية والافريقية ، وشدّهما لمصر ، جعل عبد الناصر ، يعتبرهما ذات تأثير فى سياسة مصر ، الى جانب الدائرة العربية التى هي الأساس فى انتماء مصر . واذا كانت حرب فلسطين عام ١٩٤٨ ، ودخول الجيش المصري الحرب ، ووجود جمال عبد الناصر وعدد من الضباط الأحرار فى هذه الحرب ، ومعايشتهم للدور الهزيل الذي قام به الجيش المصرى ، نتيجة سياسة القصر ، وفضيحة الأسلحة الفاسدة ، قد أدى الى تخمر فكرة الثورة ، فإنه بعد نجاح هذه الثورة عام ١٩٥٢ ، كان لابد من هزات أخرى لتجعل قيادة الثورة تحسم خيارها وانتماءها لصالح الدائرة العربية التى هي الأساس فى تكوين مصر وتوجهها .

وربما يدعو للغرابة الآن ، عندما نتذكر أنه حتى السنوات القليلة التى سبقت الثورة ، وسنوات أقل جدا بعد نجاحها ، كان بين كتاب مصر ومفكريها من يكتب عن (**الأمة المصرية**) ، ومن يكتب عن (الخليج الفارسي) ، وجاء العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ ، واحتلال العدو الصهيونى لقطاع غزة ، لفترة ثلاثة شهور تقريبا ، وما صاحب هذا العدوان من ردود فعل عربية مناهضة للعدوان ، ومؤيدة لمصر ، وقيادتها الثورية الشابة ، مما أثر فى وجدان القيادة ، وجعلها تتأكد أن المحيط العربى هو محيط مصر وثورتها . ولا نقاش الآن فى أن الاعتداءات الاسرائيلية على قطاع غزة عامي ١٩٥٤ و ١٩٥٥ ، كانت من الأسباب التى جعلت عبد الناصر يكسر احتكار السلاح ، ويوقع صفقة السلاح التشيكية . وليس غريبا أن نتذكر الآن أنه بعد العدوان الثلاثى بعامين ، قامت أول وحدة فى تاريخ العرب المعاصر بين سوريا ومصر فى عام ١٩٥٨ ، لأسباب لها علاقة بأمن المحيط العربى ، إذ كانت التهديدات الاسرائيلية والتركية لسوريا أنذاك ، من العوامل التى عجلت فى قيام هذه الوحدة . وبقيام هذه الوحدة ، وبدء مصر فى مد يد المساعدة لكافة حركات التحرر الوطني فى العالم العربي ، ترسخ دور مصر فى محيطها العربى ، وترسخت فكرة العروبة فى مصر ، وكانت هذه التحولات السياسية التى أحدثتها الثورة فى مجرى الحياة السياسية المصرية ، من أهم التحولات التى انعكست فى مجرى الثقافة فى مصر .

انفتحت الثقافة المصرية بعد ذلك على الحياة العربية بمختلف نواحيها ، فإذا بالقضايا العربية الساخنة أو تحديدا قضيتى الجزائر وفلسطين ، تصبحان هماً أساسياً فى نواحي الابداع والثقافة فى مصر ، فى المؤلفات السياسية ، والسينما ، والمسرح ، والشعر ، والفن التشكيلى . وليس مبالغة أنه لولا انعكاسات التطلعات والطموحات العربية لثورة يوليو ، ودعمها اللا محدود لثورة الجزائر ، لما شهدت السينما المصرية أنذاك الفليم المشهود (جميلة بوحيرد) عن إحدى بطلات النضال الجزائرى ، ولولا هذه التطلعات والطموحات ، وترسخ فكرة العروبة والارتباط بالمحيط العربي ازاء خطر واحد ومستقبل واحد ، لما شاهدنا وقرأنا هذا الكم الكبير والنوعى للكتابات والابداعات المتعددة عن القضية الفلسطينية ، وتحديدا بعد اندلاع المقاومة الفلسطينية المسلحة

عام ١٩٦٥ . لذا ففى رأيى أنه من أهم إنجازات ثورة يوليو فى مجرى الثقافة فى مصر ، انفتاح الثقافة على القضايا العربية ، وتغلغل هذه القضايا بأبعادها النضالية والانسانية فى وجدان الكاتب والمبدع المصرى ، وفى العشرين عاماً الأخيرة ، وبالذات القضية الفلسطينية بأبعادها الوطنية المختلفة .

ونتيجة هذا التأثير ليس مبالغة ولا مجاملة أن نرصد بعض المظاهر عبر التساؤلات التالية :

● هل هو مصادفة أن أكبر عدد من المثقفين والكتاب والمبدعين العرب ، قدموا الى الاردن قبل عام ١٩٧١ ، لمعايشة الثورة الفلسطينية عن كثب ، كان من مصر ؟

● هل هو مصادفة أن أهم التحركات التى حدثت لدعم صمود المقاومة الفلسطينية فى حصاد العدو الاسرائيلى لبيروت عام ١٩٨٢ ، كانت فى مصر وفى نطاق كتابها ومثقفيها ومبدعيها ، وأن الوفد الفنى والابداعى العربي الوحيد الذى وصل الى بيروت أثناء حصارها كان من مصر؟

● هل هو مصادفة هذه المقاومة الشرسة العنيدة الشجاعة فى كتاب مصر ومثقفيها ومبدعيها ، لكافة أنواع التطبيع فى العدو ، مما يجعل المراقب الموضوعى يقرر أنه رغم مرور عشر سنوات على معاهدة الصلح مع العدو ، فإن هذا العدو لم يحقق فى الساحة المصرية سوى وجود عدد من الموظفين فى طابقتين بأعلى إحدى بنايات القاهرة ، وسط حراسة مشددة ، وخوف وذعر دائمين ، خاصة بعد أن تطور هذا الرفض الشرس للتطبيع لدى بعض المناضلين الى استعمال السلاح والقنابل ضد هذا الوجود الاسرائيلى المحدود ؟ .

● هل هو مصادفة أن أوسع وأجرأ تأييد لانتفاضة الشعب الفلسطينى فى الأرض المحتلة الأن ، يجرى فى الساحة المصرية ، وعلى يد الكتاب والمثقفين والمبدعين والصحفيين ، وهم الذين شكلوا اللجنة الوحيدة فى العالم العربى بأسم (**اللجنة الوطنية المصرية لدعم الانتفاضة الفلسطينية**) ؟

* * *

فى رأي ، أن كل هذا وذاك ، ليس مصادفة ، إنه وجه من وجوه تأثير ثورة يوليو فى الثقافة فى مصر ، حيث فتحت الثقافة بفعالياتها المختلفة على الحياة العربية ، فعادت مصر لتكون كما كانت دوما المركز والثقل . وهذا وحده يفسر إصرار العدو الاسرائيلى وحلفائه الامريكيين ، على التركيز على مصر لسلخها عن محيطها العربي .

شركة مصر للغزل والنسيج الرفيع بكفر الدوار

إنتاجنا

يغزو الأسواق العالمية

ويوفر

للسوق المصري إحتياجاته من
أرقى الملابس الجاهزة والأقمشة

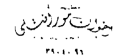
المصانع:
بكفر الدوار
والمحمودية
وكوم حمادة

الإسكندرية: ت
٤٩٢٠٨٧٤
٤٩٢٠٨٧٥
٤٩٢٠٩٦٣
٤٩٢٠٩٦٤

كفر الدوار: ت
٩٠٢٥٧٧ / ٩٠٢٦٢٤ / ٩٠٢١١٦
٩٠٣٧٦٤ / ٩٠٣٧٢٩ / ٩٠٣٧٨٧

تلكس: ٥٤٠٩٢ م. اسكندرية
٥٥١٢٧ كفر الدوار
فاكسميل ٩٠٣٧٤٢ كفر الدوار

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣




Bibliotheca Alexandrina
05330725